



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM AS BRUMAS DE AVALON**

Julia Maia de Oliveira Monsores Assumpção

Rio de Janeiro/RJ

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM AS BRUMAS DE AVALON

Julia Maia de Oliveira Monsores Assumpção

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientador: Profa. Dra. Isabel Siqueira Travancas

Rio de Janeiro/RJ

2021

ASSUMPÇÃO, Julia Maia de Oliveira Monsores

A representação da mulher em As brumas de Avalon/ Julia Maia de Oliveira Monsores Assumpção – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2021.

68 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2021.

Orientação: Isabel Siqueira Travancas

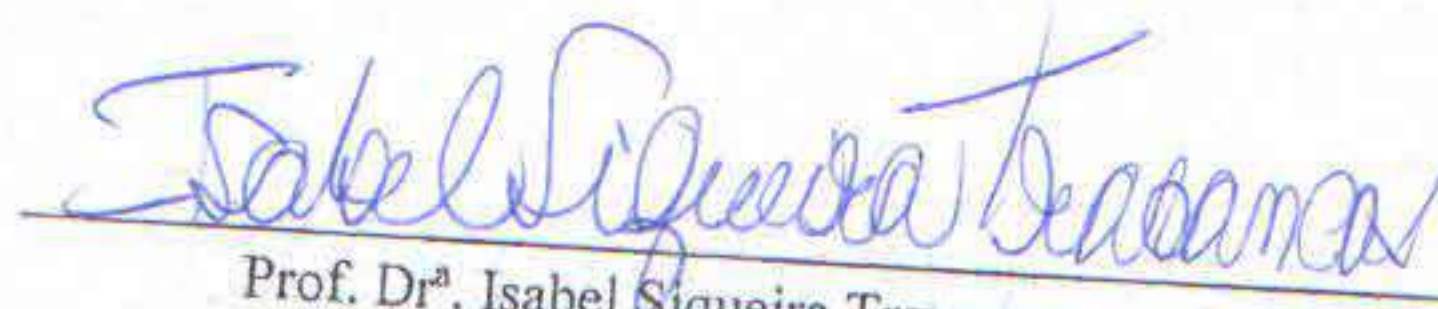
1. Literatura. 2. Representação. 3. Feminismo. I. TRAVANCAS, Isabel II. ECO/UFRJ III. Produção Editorial IV. A representação da mulher em As brumas de Avalon.

# A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM AS BRUMAS DE AVALON

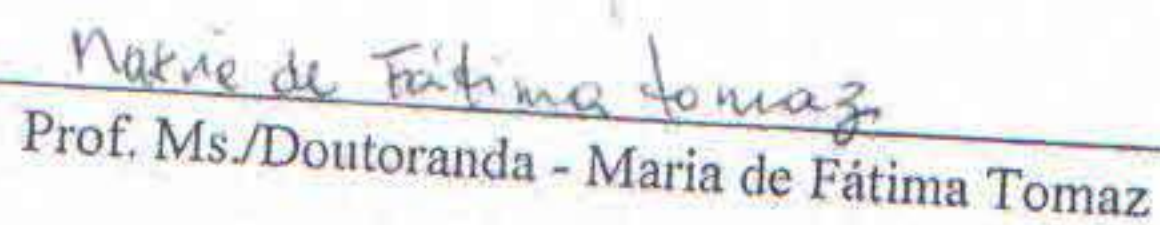
Julia Maia de Oliveira Monsorens Assumpção

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

Aprovado por



Prof. Dr<sup>a</sup>. Isabel Siqueira Travancas – orientadora



Prof. Ms./Doutoranda - Maria de Fátima Tomaz

gov.br

Documento assinado digitalmente  
Mário Feijó Borges Monteiro  
Data: 30/09/2021 14:25:09-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro

Aprovada em:

22 de setembro de 2021

Grau:

10 / dez

Rio de Janeiro/RJ

2021

## **AGRADECIMENTOS**

A elaboração deste trabalho não teria sido possível sem o apoio incondicional da minha família, que teve paciência em meus momentos de fala e também de silêncio. Agradeço a eles por isso.

Agradeço também a todos meus amigos que se dispuseram a ler e comentar este trabalho, e que muito carinhosamente fizeram críticas e comentários.

Agradeço o apoio da minha orientadora Isabel Travancas, que muito gentilmente me conduziu neste caminho da escrita.

Agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao seu corpo docente -- não poderia ter cursado minha graduação em nenhum outro lugar.

E por fim, agradeço à Marion Zimmer Bradley, por me ensinar que Deus pode receber muitos nomes, e que a verdade tem muitas faces.

*E agora, que o mundo está mudando e Artur --  
meu irmão, meu amante, rei que foi e rei que será  
-- está morto (o povo diz que ele dorme) na ilha  
sagrada de Avalon, é preciso contar as coisas  
antes que os sacerdotes do Cristo Branco  
espalhem por toda parte os seus santos e suas  
lendas.*

Marion Zimmer Bradley (1989a, p. 9)

ASSUMPÇÃO, Julia Maia de Oliveira Monsore Assumpção. **A representação da mulher em As brumas de Avalon**. Orientador: Isabel Siqueira Travancas. Rio de Janeiro, 2021. Monografia (Graduação Em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esse trabalho é uma pesquisa teórica e qualitativa dividida em três capítulos que visa demonstrar como as representações do feminino presentes no livro *As brumas de Avalon* (*The mists of Avalon*, 1982), de Marion Zimmer Bradley, dialogam e revisam as obras clássicas do ciclo arturiano, que abordam o feminino a partir das imagens da dualidade de “mulher anjo” e “mulher monstro”. Considerada um best-seller, graças às características intrínsecas e extrínsecas da obra, pela primeira vez a perspectiva feminina é apresentada na chamada *Matéria da Bretenha*. A partir da análise da trajetória dos clássicos do ciclo arturiano, assim como do contexto histórico de desenvolvimento do Feminismo e da crítica feminista em que Bradley insere-se, este trabalho apontará como *As brumas de Avalon* dialoga com a tradição, mas também a revisita.

**Palavras-chave:** Representação. Feminino. Clássicos. Marion Zimmer Bradley. *As brumas de Avalon*.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

#### 1. CLÁSSICOS: OS LIVROS QUE SUPERAM O TEMPO

- 1.1. Panorama dos principais conceitos sobre os clássicos
- 1.2. A interseção entre o rei Artur histórico e o mitológico
- 1.3. As obras clássicas do ciclo arturiano

#### 2. O SURGIMENTO DOS BEST-SELLERS

- 2.1. A influência da Revolução Industrial na formação de leitores
- 2.2. Best-sellers: subprodutos da literatura culta?
- 2.3. As brumas de Avalon: um sucesso nacional e internacional

#### 3. AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM AS BRUMAS DE AVALON

- 3.1 A jornada de Marion Zimmer Bradley: de leitora à escritora
- 3.2 O alvorecer da tradição literária feminina
  - 3.2.1 A morte do anjo na literatura feminina
- 3.3 Morgana: para além do Monstro
- 3.4 Gwynefar: para além do Anjo

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

#### REFERÊNCIAS



## INTRODUÇÃO

Lembro da primeira vez que li *As brumas de Avalon*. Encontrei os livros, na época editados e publicados pela Imago, na biblioteca de casa. Esse encontro quase mágico despertou em mim um interesse súbito em ler outras fantasias sobre as lendas arturianas, imaginando que todas teriam essa abordagem feminina que Marion Zimmer Bradley deu à sua obra. Mas para minha surpresa (e desapontamento) não foi isso que aconteceu. Afinal, hegemonicamente, as lendas do ciclo arturiano sempre trouxeram uma visão padronizada das histórias -- homens realizando peripécias e as mulheres como coadjuvantes, tecendo e aguardando. Durante minhas leituras, pude perceber como Zimmer foi perspicaz em trazer uma abordagem completamente nova para lendas que reverberaram há séculos no imaginário coletivo dos leitores. Ao mesmo tempo em que manteve a verosimilhança com as lendas arturianas -- inclusive tendo feito uma vasta pesquisa, que incluiu a leitura de diversas obras clássicas e estudos sobre a cultura literária da Idade Média --, conseguiu trazer uma perspectiva original ao distanciar-se da representação clássica de “mulher anjo” e “mulher monstro”, conforme apregoava a tradição literária.

No primeiro capítulo deste trabalho abordo algumas visões sobre os clássicos, um conceito que vem sendo estudado por diversos críticos literários, escritores e pensadores no geral. Para isso, trago posições de Ítalo Calvino (2020), Carolina Araújo (2008) e Jorge Luis Borges (1978), que explicam, a seu modo, o que são esses livros dos quais sempre ouvimos falar e que resistem à passagem do tempo. Neste capítulo, afirmo que esses livros podem ser lidos por diversas óticas, uma vez que os clássicos são “obras abertas”, trazendo aqui o conceito proposto por Umberto Eco (2005). Em seguida, exponho um panorama das principais obras clássicas do ciclo arturiano, período literário da Idade Média que se condicionou a chamar desse modo graças à figura de Artur, que tem na história fundamentos de sua existência e na mitologia a persistência no imaginário coletivo ocidental. Para isso, conto com o aporte teórico de Joseph Campbell (2020), Jean Flori (2005), Segismundo Spina (2007) e Caio Coelho (2015).

No segundo capítulo, abordo a importância da Revolução Industrial e dos romances-folhetins para o fomento de um público leitor, que foi se alfabetizando e consumindo obras literárias, segundo a pesquisadora Marlyse Meyer (1996). Exponho também a polêmica que surge ainda no século XVIII sobre a diferença entre “alta literatura” e “subliteratura”, e abordo as posições de Umberto Eco (1993), Sandra Reimão (1996) e Muniz Sodré (1985) sobre essa discussão. Em sequência, traço um panorama geral sobre *As brumas*

*de Avalon*, com dados do mercado que a enquadram como um fenômeno best-seller internacional e nacional, além das características intrínsecas da obra que a enquadram como tal, de acordo com os parâmetros apresentados por Sodré.

No terceiro capítulo, apresento a trajetória de Marion Zimmer, sua aproximação com os movimentos feministas da década de 70 e as influências desse movimento em sua produção literária. Em seguida, mostro como a autora conseguiu romper com a tradição literária que há séculos retrata as mulheres por meio da dualidade “mulher anjo/mulher monstro” e trazer novas representações femininas para as figuras mais emblemáticas do ciclo arturiano, a saber: Morgana e Gwenhwyfar.

Na conclusão deste trabalho, exponho que a obra de Zimmer foi um importante marco para a tradição literária feminina, sobretudo por sua adesão ao “Re-visionismo”, conceito proposto por Adrienne Rich (1972), que apregoa a necessidade de revisitar e recontar os clássicos literários.

## 1 CLÁSSICOS: OS LIVROS QUE SUPERAM O TEMPO

### 1. Panorama dos principais conceitos sobre os clássicos

O que, afinal, são os clássicos? É a partir dessa premissa que o escritor Italo Calvino (2020) constrói seu pensamento em *Por que ler os Clássicos*, obra que reúne uma série de ensaios sobre grandes nomes da literatura mundial -- escritores, poetas e cientistas que, de algum modo, exerceram influência em sua trajetória literária. Vale ressaltar, entretanto, o caráter plurívoco desse conceito, que foi e vem sendo estudado por diversos escritores e críticos literários, como Jorge Luis Borges e Harold Bloom. E com o escritor italiano, temos uma rica colaboração ao campo, com suas quatorze proposições que buscam discutir essa questão.

A primeira definição trazida por Calvino é a de que “os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca 'Estou lendo... '.” (CALVINO, 2020, p. 9) De antemão, o autor explica que essa definição não cabe aos leitores mais jovens, para quem pode estar havendo, ainda, um primeiro contato com a obra. No entanto, na fase adulta, é comum que o prefixo reiterativo seja posto, transformando a leitura do que já fora anteriormente lido em um acontecimento totalmente novo. Algo que o autor até mesmo recomenda, uma vez que na fase adulta não temos mais a impaciência, distração e até mesmo inexperiência para entrar em contato com a imensidão que um livro tem a nos oferecer.

Neste mesmo sentido, Calvino parte para outra definição sobre os clássicos: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.” (CALVINO, 2020, p. 9) Desse modo, os clássicos são aquelas obras que estão imortalizadas, que resistem à passagem do tempo, dadas as suas características e temas. E que, mesmo que possam ser esquecidas, deixam suas marcas em quem as lê -- uma espécie de semente que, ao ser regada, transforma-se em algo completamente novo. Por essa mesma ótica, a escritora Ana Maria Machado afirma: “clássico não é um livro antigo e fora de moda. É um livro eterno que não sai de moda”. (MACHADO, 2002, p.15)

Mas de onde surgiu a ideia de chamar esses “livros eternos” de clássicos? A estudiosa Carolina Araújo, em seu artigo “Clássico como problema”, tece um rico levantamento histórico desse termo, que, em um de seus primeiros momentos, serviu para designar os estudantes medievais, os *classici*, que estudavam os clássico Gregos e Latinos. Desse modo,

no século XVI, havia a ideia de “clássico como o que é lido e comentado nas escolas, o que é tipicamente acadêmico” (ARAÚJO, 2008, p. 13). No entanto, segundo a autora, no século XVII houve uma reformulação do conceito de clássico influenciada pela Antiguidade e pela forma com que certos elementos do passado – em detrimento de outros – tornam-se referência para uma interpretação valorativa do presente. Sobre isso, a autora diz:

É nesse sentido que Voltaire, mesmo sem usar o termo “clássico”, opera uma refuncionalização das obras antigas e do próprio sentido do cânone. Ao enaltecer o século de Luís XIV como momento de áureo da humanidade, ele o faz a partir de um confronto com o passado, que nele busca o paradigma do gosto, do belo, da força e do poder (ARAÚJO, 2008, p. 13).

Desse modo, é nesta época que surge a noção de clássico, que perdura até os dias de hoje, não apenas como um objeto de estudo da Antiguidade, mas também como um referencial estético. Assim, no classicismo francês, o clássico passou a ser fonte de um novo presente revigorado, um modelo para o futuro. No entanto, ainda de acordo com a autora, houve um forte movimento do Romantismo em se posicionar contra esse ‘padrão modelar’. E assim, enxergam os clássicos não como normas e parâmetros de produção, mas como desafios ao presente. (ARAÚJO, 2008)

Com isso, queremos sugerir que o choque entre romantismo e iluminismo pode ser interpretado como a emergência de um novo sentido de clássico que, embora ainda resguardando o significado qualitativo atestado por Aulo Gélíio<sup>1</sup>, sobrepõe-no com um sentido histórico e, principalmente, discute a metodologia de definição da hierarquia canônica. (ARAÚJO, 2008, p. 15)

Prosseguindo com suas análises, Carolina Araújo chega, então, na concepção de Kermode acerca do conceito de clássico<sup>2</sup>.

A partir de um referencial conceitual de Eliot, Kermode fundamenta o conceito de clássico imperial, com o qual pretende indicar que há obras que superam o tempo, permanecendo apesar das transformações históricas. (ARAÚJO, 2008, p.

---

<sup>1</sup> “O termo *classicus* é primeiramente atestado por Aulo Gélíio tendo como referência a criação do censo pelo rei romano Sêrvio Túlio (578-535 a.C.). O levantamento populacional tinha em vista o recrutamento para a ação militar a partir de uma disposição em grupos (classes) segundo os recursos e a linhagem dos cidadãos. Clássico era o cidadão que, por sua riqueza e família, pertencia à primeira das classes. A partir de então, Gélíio cunha a expressão *scriptor classicus* para designar o autor que pode ser considerado de primeira classe, em oposição ao *scriptor proletarius*.” (Kermode apud Araújo, 2008, p. 24 )

<sup>2</sup> “Um novo modelo exigiria que, antes de tudo, abandonássemos a noção do clássico absoluto e considerássemos, mais simplesmente, o caso de Horácio, o texto que continua a ser lido muitas gerações após ter sido escrito. Um clássico, então, é um livro que é lido muito tempo depois de escrito” (Kermode apud Araújo, 2008, p. 24)

19)

Então, até aqui, poderíamos conceituar os clássicos como livros imortais, que resistem à passagem do tempo, que nunca terminaram de dizer o que tinham para dizer e que permanecem na memória. E claro, que também podem gerar recepções diferentes nos indivíduos, uma vez que o sentido de uma obra cabe múltiplas interpretações e significados para os seus leitores.

Jorge Luis Borges, em uma conferência proferida em Belgrano, em maio de 1978, chama a atenção para o papel do leitor na recepção do texto. Uma vez que “a intenção do autor é uma pobre coisa humana, falível”, o livro, então, assume a necessidade de ter de ir além. Ou seja, um livro tem de ir além da intenção de seu autor, além do início e do término de sua escrita. Na década de sessenta, Umberto Eco lançou *A Obra Aberta*, livro de grande prestígio que trouxe uma série de ensaios que analisavam a ambiguidade da mensagem estética e sua abertura ao leitor para complementar o seu sentido. Para o pensador italiano,

As obras de arte teriam como característica a ambigüidade e a auto-reflexibilidade, de tal maneira que, ainda que tomando uma forma fechada como um organismo equilibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade. (ECO, 2005, p. 40).

Desta forma, na teoria de Eco (2005), o receptor ocupa um lugar privilegiado, já que a cada fruição produz “uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Idem, p. 40). Pode-se citar, como ilustração, a famosa discussão em torno de *Dom Casmurro* (1899), obra de Machado de Assis. Afinal, Capitu traiu ou não traiu Bentinho? O escritor já previa certa dúvida em torno dessa questão, e a curiosidade dos leitores para desvendá-la, uma vez que traz diversos elementos na trama que podem pôr em cheque a fidelidade e o amor de Capitu e, para outros, suscitam a obsessão e o ciúme exagerado de Bentinho, levando a crer que a traição é mera especulação de sua mente. Esse exemplo nos faz perceber o caráter individual da recepção de sentido das obras literárias pelos seus leitores.

Outra definição trazida por Calvino é a de que “o seu clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele” (CALVINO, 2020, p. 13. grifo do autor)

Com essa definição, Calvino traz essa percepção individual desses livros “imortais”, e complementa, dizendo que, entre tantas opções, cabe a nós inventar uma biblioteca ideal dos nossos próprios clássicos. (CALVINO, 2020)

Essa característica de persistência dos clássicos também gera outra consequência interessante: a de mudar de acordo com as perspectivas históricas. O texto se mantém como foi originalmente escrito, mas o sentido é apreendido pelos leitores de forma diferente, dada a realidade histórica em que estão inseridos.

Na antiguidade, o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso argumentava que não era possível entrar duas vezes em um mesmo rio, uma vez que quando retornamos às suas águas já não éramos os mesmos, e tampouco o rio. E com a releitura de um clássico, algo semelhante acontece. Na mesma conferência citada, Borges (1978) diz:

Pegar um livro e abri-lo guarda a possibilidade do fato estético. Quais são as palavras inseridas no livro? O que são estes símbolos mortos? É simplesmente um cubo de papel e couro, com folhas. Porém se o lermos ocorre uma coisa rara, creio que ele muda a cada momento. (BORGES, 1978)

Segundo o escritor argentino, cada vez que lemos um livro, ele se modifica, e a conotação das palavras é outra. Além disso, os livros estão carregados de marcas do passado. Argumentando nesse sentido, Calvino parte para outra definição do que seria um clássico, trazendo então um sentido histórico: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”. (CALVINO, 2020, p. 11)

Desse modo, intui-se que à luz de uma perspectiva histórica diferente os livros também podem mudar. Nesse sentido, Borges (1978) afirma que:

Hamlet não é exatamente Hamlet que Shakespeare concebeu no início do século 17. Hamlet é o Hamlet de Coleridge, de Goethe e de Bradley. O mesmo se passa com o Quijote. Igual se sucede com Lugones e Martínez Estrada, o Martín Fierro já não é o mesmo. Os leitores acabam enriquecendo o livro. Se lemos um livro antigo, é como se o tivéssemos lido durante todo o tempo transcorrido entre o dia que foi escrito e o nosso tempo. Por isto convém manter o culto ao livro. O livro pode estar cheio de erratas, podemos não concordar com as opiniões do autor, porém ele conserva algo de sagrado, de divino, não de modo supersticioso, mas com o desejo de encontrar a felicidade, de encontrar a sabedoria. (BORGES, 1978)

E por carregarem as marcas do seu passado, os clássicos nos fazem pensar sobre nosso próprio tempo. Mas para que não caiamos em uma nuvem atemporal, Calvino fala da

necessidade de situarmos onde um clássico está sendo lido. Para que, desse modo, nem o livro nem o leitor se percam. (CALVINO, 2020).

Como exposto brevemente, são muitas as teorias que procuram explicar o processo de formação dos clássicos, mas inegavelmente seu caráter de persistência se mantém. Esses livros que irrompem séculos, são transmitidos de geração em geração, persistem na memória e no imaginário coletivo, também podem receber reinvenções ao longo do tempo, o que serve para aumentar ainda mais o interesse em torno deles.

E é exatamente o que veremos neste trabalho: a forma com que uma releitura completamente nova de uma história cuja gênese remonta há mais de mil, e que, ainda hoje, continua a provocar interesse, conseguiu tornar-se um sucesso comercial no Brasil e promover uma mudança de paradigmas na representação de personagens que, até o século XX, costumavam ser representados de um modo hegemônico.

Neste trabalho me preocuparei em tecer considerações sobre as principais obras clássicas do ciclo arturiano -- período literário da Idade Média que contou com romances de cavalaria inspirados nas lendas do rei Artur e nos cavaleiros da Távola Redonda, tendo forte influência da cultura celta e romana.

## 1.2 A interseção entre o rei Artur histórico e o mitológico

A Idade Média, período da história que compreende dez séculos (V-XV), foi uma época de fortes manifestações literárias. Em *A Cultura Literária Medieval*, o professor da USP, Segismundo Spina (2007), afirma que quando comparada à Alta Idade Média (V ao X), a literatura da Baixa Idade Média (XI - XV) pode ser considerada mais definida. E isso porque ela se distancia cada vez mais das produções litúrgicas, de forte cunho didático e de responsabilidade dos copistas, e ganha mais contornos estéticos em suas produções literárias. (SPINA, 2007)

Nesse período, foram muitas as lendas em torno da figura do rei Artur e de seus cavaleiros da Távola Redonda na defesa da Bretanha contra as invasões saxônicas, tendo como pano de fundo a ascensão do cristianismo e o romance cortês<sup>3</sup>. Essas lendas deram origem a romances, filmes, séries e outras produções artísticas, com novas abordagens, mantendo, de fato, alguns elementos dessas tramas originárias, clássicas, mas também

---

<sup>3</sup> O amor cortês, cantado pelos trovadores a partir do início do século XII, diz respeito a esse “amor exclusivo, total, apaixonado que um jovem cavaleiro devota a uma dama de uma posição mais elevada que a sua, na maioria das vezes casada, às vezes com seu próprio senhor”. (FLORI, 2005, p. 146). Uma vez que as convenções religiosas e sociais renegam esse amor adúltero, os amantes são obrigados a viverem em segredo.

distanciando-se, dadas as novas perspectivas históricas e interesses ideológicos. E assim, continuam até os dias de hoje a produzir interesse do público e de produtores diversos. Embora tenham sido inicialmente ambientadas na Inglaterra, as histórias sobre o rei Artur reverberaram por toda a Europa, onde não faltava interesse pelos relatos fantásticos, os amores proibidos e as feitiçarias -- ora condenadas e ora exaltadas.

Apesar de o romance de cavalaria ter ganhado popularidade a partir de 1150, as histórias do rei Artur e do Graal são temas celtas de antiguidade incalculável no imaginário coletivo europeu. E isso porque, muito antes, as canções de gesta, sobretudo na França, já faziam sucesso narrando as proezas cavaleirescas (CAMPBELL, 2020). Essas narrativas orais eram predominantemente heróicas, feudais e guerreiras e, dada à forte influência bretã, com traços marcantes da cultura celta, acabaram derivando para os romances cortês -- também chamados de romances de cavalaria. (SPINA, 2007)

Ainda pela ótica de Spina (2007), para compreender a cultura medieval, em especial a literária, é necessário ter uma perspectiva ecumênica, uma vez que as grandes criações da época foram fruto de uma coletividade que ultrapassou as fronteiras nacionais. (SPINA, 2007)

Vale destacar também que a tradição predominantemente oral do início da Idade Média se deve às dificuldades materiais da produção literária, como os complexos processos técnicos de escritura e a raridade do pergaminho, que “tornaram impraticável a formação de movimentos literários, o que explica o fato de ser a literatura da época eminentemente oral” (SPINA, 2007, p. 16). Mas com o tempo, foi derivando para os romances, e ganhando força e popularidade dentro e fora das cortes.

Spina afirma que à glória pessoal -- característica marcante nas canções de gesta -- foram associadas, após a influência bretã, outras características, como o amor e o gosto do maravilhoso, as aventuras fantásticas e a galantaria amorosa, tendo como resultado a novela cortesã. (SPINA, 2007)

Um fato curioso, e que explica em parte a perpetuação das lendas do ciclo arturiano -- nome que se dá para todas as lendas sobre a figura mítica do rei Artur, que o tenham ou não no centro da narrativa -- é que, a partir de uma tradução inicial, muitos detalhes foram sendo acrescentados às obras, gerando novas matrizes baseadas na tradição oral das regiões em que eram difundidas. Ou seja, por toda a Europa produções literárias foram surgindo sobre esse lendário cavaleiro que expulsou os saxões da Bretanha, os seus cavaleiros leais da Távola



Redonda, e as figuras místicas a eles associados, como Merlin e Viviane<sup>4</sup>. Assim, apoiados na tradição oral dessas regiões, a Idade Média elaborou uma vasta produção em torno desse tema.

No entanto, uma pergunta se faz necessária para o desenvolvimento deste trabalho: Afinal, Arthur *realmente* existiu? E se existiu, foi mesmo um rei? Joseph Campbell (2020), em seu livro *Os mistério do Divino Feminino*, aponta que as lendas arturianas foram a forma com que a Europa da Idade Média tentou assimilar a queda da cultura celta (cujo ponto alto foi de 1000 a.C até seu ápice em 500 a.C) e a ascensão do cristianismo por meio da dominação romana, que acabou quando o império começou a ruir, e, posteriormente, pelas invasões anglo-saxônicas na região que viria se tornar a Inglaterra. (CAMPBELL, 2020)

Com a sobreposição da mitologia clássica dos gregos pela celta -- povos que anteriormente viviam na região -- houve uma fusão dessas duas mitologias. E após a queda do Império Romano, por volta do ano 445, os anglo-saxões começaram a invadir a Inglaterra, sendo neste período que surge Artur.

Os reis britânicos do sul da Inglaterra são assistidos em seus esforços de defesa por um personagem chamado Artur, ou Artus (seu nome tem a mesma raiz de Ártemis), que é descrito nas crônicas de Gildas e Nennius, dos séculos VI e VIII, como o *dux bellorum* (líder na guerra). Artur foi provavelmente um nativo treinado como oficial pelos romanos e, parece, uma figura muito importante na defesa da Grã-Bretanha. (...) Por fim, ele foi morto em combate, e os anglos e saxões tomaram o território que hoje chamamos de Inglaterra. (CAMPBELL, 2020, p. 276)

Nesse jogo de cena entre o que se impõe como verdade histórica e mitologia, Artur, que em algumas histórias é rei e em outras soldado, ganha uma dimensão mítica, devido à “Esperança dos Bretões”. Ou seja, a esperança de que algum dia ele retornaria para reconquistar sua terra, a Grã-Bretanha, e libertar o seu povo. E é por isso que a Bretanha foi um dos grandes focos de produção de lendas arturianas, que tiveram origem na tradição oral e nas especulações sobre o atual paradeiro de Artur. (CAMPBELL, 2020).

Segundo Sant'Anna (2001, p.1), "o mito não descreve, não delimita, não interpreta a experiência, mas evoca, revela e torna-a presente." A dimensão mítica de Artur, que apresenta-se na forma de um herói ou de um deus, é abordada também por Muniz Sodré (1985, p.19-23), que parte sobretudo da concepção do herói, sendo, “em sentido figurado, aquele que se distingue por um valor extraordinário ou por feitos brilhantes na guerra”.

---

<sup>4</sup>A primeira menção a Marlin e à Dama do Lago Viviane ocorre em *Historia Britonum*, de Nennius. Muitos anos depois, Geoffrey de Monmouth eternizou-o em duas obras clássicas do ciclo arturiano: a *Historia Regum Britanniae*, de 1136, e a *Vita de Merlini*, de 1148. (ROBLES, 2019, p.235-236)

A solaridade, isto é, a capacidade de que o herói tenha a mesma invencibilidade do sol, que “entra e sai das sombras sem que nada possa alterar o poder de seu brilho” (idem, p.21), é uma característica do herói da antiguidade, e que se perpetua até hoje, nas produções contemporâneas, como veremos adiante. Essa característica solar, que pode se manifestar por meio de traços físicos, como olhos claros e rosto belo, também se exprime por aspectos ligados à personalidade e ao caráter, como a lealdade, a franqueza, a determinação e a coragem. (Idem, p.21). Ora, vemos que Artur foi sem dúvidas uma figura leal para com seus súditos e companheiros da Távola Redonda, respeitado, querido e temido. E mesmo não tendo a capacidade de lutar em batalhas como Lancelote, também se destacava nas lutas -- tendo sido atribuído a ele doze batalhas contra os saxões, sendo que o número doze já o configura como um deus solar pela mitologia celta. (CAMPBELL, 2020)

A doutora em Psicologia pela USP Elenice Giosa (2008, p.160-182) mostra como Artur assemelha-se a diversos deuses celtas e bretões, como Finn, que era famoso por sua generosidade e capacidade de liderança e diz-se também que não morreu, mas que aguarda o momento de retornar às terras da Irlanda. Há de fato um forte “mito do rei eterno”, que se configura inicialmente por meio da concepção mágica de Artur (que somente ocorre graças a um encantamento de Merlin, que, segundo a tradição, fez com que Uther passasse por Gorlois e dormisse com Igraine, mãe de Artur) e da promessa de seu retorno. Afinal, era necessário um rei perfeito para a Inglaterra,

com as seguintes características: guerreiro, bondoso com todos, principalmente com as mulheres, que trouxesse fartura e paz para a Bretanha, além de ser grande apreciador da poesia -- características advindas da mitologia celta -- e que também deveriam ser atribuídas ao seu filho. (GIOSA, 2008, p.167)

Assim, em 1066, quando os normandos da França conquistaram a Grã-Bretanha, a região tornou-se palco para celtas, ingleses e normandos. E foi essa rica combinação que fez surgir uma vasta literatura de “contos de mitos celtas, com heróis e heroínas celtas vestidos em trajes medievais e professando a fé católica, mas vivendo histórias muito, muito antigas” (CAMPBELL, 2020, p.278). Desse modo, o Arthur histórico e o Arthur mitológico se entrelaçam, dando origem a uma vasta produção literária.

### 1.3 As obras clássicas do ciclo arturiano

Um dos primeiros marcos literários envolvendo a figura do rei Artur é a obra *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth (ou Godofredo de Monmouth), escrita em 1137. Segundo o pesquisador Caio Coelho (2015), em seu artigo "Aqui jaz Arthur: literatura arturiana no medievo e seu reflorescimento na idade contemporânea", a obra de Geoffrey, que reuniu adaptações das lendas existentes e acrescentou alguns fatos históricos, foi a grande responsável pela divulgação do mito de Artur para além das fronteiras de Gales. Geoffrey criou alguns aspectos da lenda que possuem grande importância. Entre eles: a história do amor de Uther por Igraine e a história da concepção de Arthur, que só ocorre graças à magia de Merlin. (COELHO, 2015).

O autor ainda aponta que a obra de Geoffrey é considerada uma ‘pseudo-história’, pois ela é, em grande parte, uma narrativa constituída por relatos fantásticos. No entanto, a relevância desta obra, que fez grande sucesso na época, está em ser uma coletânea de relatos que já existiam e que foram difundidos pela tradição oral. Ainda pela ótica do historiador, Geoffrey foi o responsável por fomentar a lenda arturiana, fazendo com que ela ganhasse projeção no ocidente medieval. Assim, Geoffrey foi de fato o responsável por criar a tradição, servindo de modelo para as obras que viriam depois, e que foram fortemente influenciadas por esse primeiro clássico. (COELHO, 2015)

Chrétien de Troyes, que começou a escrever novelas cortesãs do ciclo arturiano em 1160, é outro nome importante para a história. Ao final do século XII, os meios aristocráticos das cortes da Inglaterra, de Flanders ou de Champagne, começaram a patrocinar a literatura romântica cortês. Assim, influenciados sobretudo por Aliénor da Aquitânia e sua filha Marie de Champagne, houve um grande sucesso dos romances cortês e cavaleiresco na corte inglesa. (FLORI, 2005) Chrétien de Troyes era poeta da Corte de Marie de Champagne, e a ele são atribuídas as primeiras versões da maioria dos romances arturianos. Segundo Campbell, as histórias desenvolvidas por Troyes entre 1165 e 1195 constituem a bibliografia básica dos romances arturianos. Entre elas, destaca-se a primeira versão escrita de Tristão e Isolda, que acabou se perdendo, mas foi retomada por outros escritores ao longo da Idade Média. (CAMPBELL, 2020)

De acordo com o Segismundo Spina (2005), Troyes pode ser considerado o mais alto representante desse período. Ao escrever as novelas cortesãs não mais em versos, mas em prosa, ele facilitou a leitura, difusão e posteriores traduções. Troyes também imprimiu aos

romances arturianos uma perspectiva mais mística -- que os seus “imitadores” do século XIII dariam sequência no chamado ciclo do Graal. (SPINA, 2005, p. 62)

Ainda no século XII, diversas outras versões surgiram por toda a Europa, o que foi fundamental para a difusão das lendas -- que foram recebendo novos detalhes e nuances. No entanto, foi Geoffrey quem primeiro deu forma ao personagem mítico Rei Arthur, que de certa forma se mantém praticamente inalterado até os dias de hoje. (COELHO, 2015). Logo após o término da obra de Geoffrey, considerada um divisor de águas para as lendas arturianas, surgem diversas traduções.

Primeiramente, ela foi traduzida para o francês pelo poeta normando Wace, no séc. XII (cerca de 1155). Aparece nesta versão a Távola Redonda, pela primeira vez. Porém, Wace afirma que a Távola já era famosa em sua época e não foi criação sua. Ele escreve de um modo muito mais crítico que Monmouth, até se negou a traduzir o livro das profecias de Merlin, dizendo que elas eram ininteligíveis (COELHO apud JENKINS, 2015, p. 45)

A versão na língua inglesa, traduzida no século XIII pelo padre anglo-saxão Layamon, também recebeu acréscimos. No entanto, ele não usou como base a obra de Geoffrey, mas a de Wace, e intensificou a presença de elementos místicos -- como as fadas e os duendes.

Assim, o que vemos nesses três primeiros séculos é uma intensa produção de obras literárias sobre a Matéria da Bretanha. Mas, surpreendentemente, a verdadeira popularidade das histórias de Artur deve-se a Thomas Malory e ao seu editor, Caxton, com *Le Morte d'Artur* (1485). Embora elaborada no século XV, período em que a produção literária de temas arturianos já estava em queda, Malory conseguiu produzir uma obra de sucesso inimaginável, que se perpetuou e deu origem a novas obras ao longo dos séculos que se seguiram. (COELHO, 2015)

Curioso é que Thomas Malory, durante sua estadia na Prisão de Newgate, em Londres, não escreveu uma obra inteira, mas oito contos diferentes, e sua ideia original não era adotar o nome *Le Morte d'Artur*. Essas duas intervenções vieram de seu editor, Caxton, que com um excelente tino comercial acreditou que o livro venderia mais se estivesse reunido em um só volume ao invés de oito contos separados (COELHO, 2015). Segundo Jenkins:

Caxton não diz nada sobre a maneira como conseguiu o manuscrito, mesmo quinze anos depois da morte de Malory. O fato é que o manuscrito caiu nas mãos de um editor como Caxton, que assegurou que esta versão das histórias de Artur e seus cavaleiros fosse considerada uma das obras mais famosas da língua inglesa. (COELHO apud JENKINS, 2015, p. 47)

E assim, estava consolidado o terreno para que a lenda do rei Artur se tornasse um clássico, sendo transmitido de geração em geração. De forma geral, essas histórias, até o século XV, se mantiveram com muitos matizes semelhantes. Elas retratavam a figura dos cavaleiros, com seus aspectos ideológicos e morais amarradas à sociedade da época.

O medievalista Jean Flori (2005), em seu livro *A Cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*, explicita que havia entre esses cavaleiros um senso de companheirismo acentuado entre quem comandava e os comandados. Além disso, a ética cavaleiresca baseada na fama, a preocupação com a glória adquirida em batalhas, o senso de honra, coragem, audácia e reputação também estavam presentes no imaginário coletivo da época (FLORI, 2005). Como um livro é um retrato de sua época, essas nuances também são facilmente enxergadas nas obras clássicas do ciclo arturiano, que exploram a relação de amizade entre Artur e seus cavaleiros; a honra ligada à coragem de lutar nas batalhas, entre outros elementos.

Nas obras clássicas da Idade Média, nota-se também a ausência das mulheres no seio da narrativa, servindo apenas às funções secundárias, como o da mulher amada, casta, fonte de desejo e de inspiração para as jornadas cavaleirescas. Ou, por vezes, como fruto de discórdia, assemelhando-se à personagem bíblica Eva.

Em “Thoughts on Avalon” (1986), texto publicado por Marion Zimmer Bradley quatro anos após o lançamento de *As brumas de Avalon* nos Estados Unidos, a autora conta que ao ler *A Morte de Rei Artur* (1485) notou que as personagens clássicas, Morgana e a Dama do Lago, eram representadas, na mesma medida, como amigas e inimigas do Rei. E assim, Bradley, se pôs a pensar no porquê da escolha de trazê-las à narrativa, se havia, sem dúvidas, um descontentamento com suas figuras. A respeito disso, Bradley aponta que Malory não podia simplesmente excluí-las da narrativa, uma vez que elas eram fundamentais para a sua construção, e assim optou por minimizá-las:

Yet, I wondered: if Malory disapproved so much of these women, why did he not simply expunge them from the mythos, as he did with so many other elements of the ancient Celtic folk-tales that he grafted on to the doings of his 5th-century historical hero chieftain. My theory is that he *could not*, because in the originals, now lost, Morgan and the Lady of the Lake were absolutely integral to the whole story and it was unthinkable to tell tales of Arthur without also telling tales of the women involved. This whole thing took place in a Celtic milieu, after all, where the women were integral to the whole thing. Malory minimized the women; he made them into villains, nitwits, and evil sorceresses (remember Morgan attacking King Uriens with murderous intent, but when she was held back by her stepson Uwayne, she had no

excuse except "The devil made me do it"). But *Malory could not get rid of them entirely*. (BRADLEY, 1986e)<sup>5</sup>

O que é exposto por Bradley (1986), e também por autores como Joseph Campbell (2020), é que a tradição bíblica que ganhava corpo com a dominação romana era radicalmente antagônica à tradição da Deusa, que reverberava na Europa no tempo da mitologia celta. E dentre o leque de aspectos de diferenciação, um que pode ser observado na tradição literária arturiana foi a troca no papel representativo da mulher.

Se antes, na cultura celta, elas eram representadas como iguais aos homens, em tempos de guerra e de paz, agora, na mitologia judaico-cristã que surgia, passavam a ser subjugadas. E assim, nas produções literárias da época, ora eram representadas como tentadoras, assemelhando-se à Eva, figura responsável pela tentação de Adão a comer do fruto da árvore proibida e, conseqüentemente, para o infortúnio da humanidade, pela expulsão do Jardim do Éden; ou como uma figura pacífica, à imagem da Virgem Maria, que muitas vezes era feita de marionete segundo os interesses dos homens.

A dama, colocada voluntariamente por seu esposo no centro da corte, em posição ilusória de presa a ser conquistada pela vassalagem amorosa, seria então apenas um engodo, um tipo de “marionete” manipulado pelo esposo que, na realidade, estaria no controle. (FLORI, 2005, p. 148)

Desse modo, pode-se enxergar o aspecto dual da representação feminina nesta época, sobretudo pela crescente presença religiosa nas cortes, que como exposto foi também transmitida para a literatura.

Mas como boa parte dos clássicos, essas obras foram tendo outras releituras ao longo dos séculos que se seguiram, uma vez que um livro é sempre fruto de seu meio e de seu tempo. E assim, obras como *As brumas de Avalon* (1984), de Marion Zimmer Bradley, cerne deste trabalho, procuraram abordar novas formas de representação desses personagens, mantendo suas características iniciais e a verossimilhança com a tradição, mas acrescentando novos elementos à narrativa clássica e fugindo de estereótipos implementados hegemonicamente, com um claro viés ideológico, que, neste caso, é o de subjugar as mulheres.

---

<sup>5</sup> Ainda assim, eu me perguntava: se Malory desaprovava tanto essas mulheres, por que ele simplesmente não as retirou do mito, como fez com tantos outros elementos dos antigos contos folclóricos celtas? Minha teoria é que ele não poderia, porque nos originais, agora perdidos, Morgana e a Dama do Lago eram parte integrante de toda a história e era impensável contar histórias de Arthur sem contar também histórias das mulheres envolvidas. Afinal, tudo isso aconteceu em um meio celta, onde as mulheres eram parte integrante de tudo. Malory minimizou as mulheres; ele as transformou em vilãs, idiotas e feiticeiras do mal (lembre-se de Morgan atacando o rei Uriens com intenções assassinas, mas quando é contida por seu enteado Uwayne, ela não teve desculpa, exceto "O diabo me fez fazer isso"). Mas Malory não conseguiu se livrar delas inteiramente. (BRADLEY, 1986e, Tradução livre)

Podemos observar que esse movimento de releitura ocorre desde as primeiras traduções das obras. Às vezes, com traços revisionistas bem marcados, como é o caso da obra de Zimmer, que, por uma ótica feminista, tira essas personagens da margem da história e as coloca no centro. Agora, não mais marionetes, mas agentes do próprio destino e capazes de influenciar a trama narrativa.

Voltando a Eco (2005), fica nítido esse movimento de “abertura” nas obras em torno do rei Artur, sobretudo pelo seu caráter mítico. Ao longo da Idade Média houve uma vasta produção literária sobre essa temática. De certo modo, elas carregavam em si as marcas de seu presente histórico, das ideologias dominantes da época e de seus traços culturais. O que pode ter pensado Layamon ao traduzir a obra de Wace para o francês? De fato, após lê-la, o padre anglo-saxão poderia ter reproduzido a obra de Wace por completo -- mas ele escolheu ir além. Acrescentou outros detalhes, preenchendo lacunas abertas da obra, trazendo novos detalhes à lenda, por meio de histórias que já povoavam o imaginário coletivo da época, produzindo uma coletividade própria, fruto também de sua própria subjetividade.

E é esse o movimento que veremos ao longo da Idade Média e, posteriormente, no século XX e XXI, quando há o que Coelho (2015) chama de “reflorescimento literário”<sup>6</sup>. Isto é, quando as narrativas sobre Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda voltaram a suscitar interesse por parte dos leitores. Como aconteceu com Marion Zimmer em *As brumas de Avalon*, que se tornou best-seller em seu país de origem e também aqui, no Brasil.

---

<sup>6</sup> “Também, como movimento literário, o tema arturiano não foi de grande influência durante este período que começa com a Idade Moderna e termina no séc. XIX. Ou seja, as narrativas sobre Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda somente tiveram um reflorescimento literário nos anos prévios ao século XX.” (COELHO, p. 49)

## 2 O SURGIMENTO DOS BEST-SELLERS

### 2.1. A influência dos folhetins na formação de leitores

Na obra *A Ascensão do Romance* (1957), o historiador Ian Watt explica que até o século XVIII saber ler era necessário apenas aos que se destinavam a ocupações típicas da classe média, como administração, comércio e as profissões em geral. Desse modo, o público leitor era muito restrito quando comparado aos padrões modernos (WATT, 1957).

Neste período havia uma forte ideologia (que no geral vinha dos empregadores) de que a leitura não tinha sentido prático para as classes mais pobres. Afinal, a literatura poderia trazer consciência acerca da própria realidade social em que estavam inseridos, e fazê-los questionar a posição ocupada, o que não era bom para os empregadores. (WATT, 1957) E esse medo não era em vão. Tanto que na obra *Best-seller: a literatura de mercado*, Sodré (1985) aponta a influência de *Os Mistérios de Paris*

Tanto que na obra *Best-seller: a literatura de mercado*, Sodré (1985) aponta a influência de *Os Mistérios de Paris* no proletariado francês e na sua identificação com as condições injustas de miséria. Esse folhetim, com fortes ensinamentos de doutrinas sociais, foi elaborado por Eug ne Sue, e é considerado uma das influências para a insurreição de 1848 na França.

No entanto, outros fatores dificultavam a difusão da leitura: o acentuado analfabetismo e o alto custo dos livros. Tomando Londres como exemplo, Watt (1957) aponta que o público nas zonas rurais era sobretudo analfabeto, enquanto que nas cidades era mais comum observar um público semianalfabeto. As oportunidades de instrução eram limitadas, e não havia um sistema educacional, apenas escolas dos mais diversos tipos, que eram mantidas ou não por doações. A ida às escolas era esporádica e irregular, e no geral, nas classes mais pobres, observava-se a saída das crianças aos seis ou sete anos, sem que antes pudessem aprender a ler, para trabalhar nos campos ou nas fábricas.

E embora houvesse escolas de caridade que oferecessem instrução gratuita, principalmente em Londres e em outras cidades maiores, Watt (1957) aponta que é bem improvável que estas tenham de fato contribuído para a ampliação da alfabetização, uma vez que era visto como prioridade “era a educação religiosa e a disciplina social; ensinar a ler, escrever e fazer contas constituía um objeto secundário, raramente perseguido com grandes esperanças de sucesso.” (WATT, 1957, p. 41)



Mas além da dificuldade de aprendizado da leitura, outro entrave observado, e que restringia ainda mais o público leitor, era a questão financeira. Mais da metade da população mal conseguia suprir suas necessidades básicas com os rendimentos que ganhavam. Considerando as estimativas dos rendimentos médios dos principais grupos sociais (compostos por indigentes e trabalhadores braçais), Watt (1957) explica que estes viviam com base na subsistência e não podiam se dar ao luxo de gastar com livros e jornais, que ainda não eram considerados produtos destinados à massa. O historiador aponta que havia uma "classe intermediária", situada entre os pobres e os abastados, que em um primeiro momento também não recebiam salários que os permitissem comprar livros, mas após transformações houve um aumento do poder aquisitivo. Esta era composta por “pequenos proprietários e agricultores (...); donos de loja e comerciantes (...) e artesãos e outros profissionais.” (WATT, 1957, p. 42-43).

É provável que as mudanças operadas nessa classe intermediária tenham contribuído para ampliar o público leitor do século XVIII. (...) Essa ampliação deve ter sido mais acentuada nas cidades, pois acreditava-se que na época diminuiu o número de pequenos proprietários rurais, cujos rendimentos possivelmente se mantiveram estáveis ou decresceram, enquanto aumentava o número e a riqueza de comerciantes, profissionais independentes, funcionários administrativos e membros do clero. Sua abastança crescente provavelmente os levou à órbita da cultura da classe média, até então reservada a um número menor de comerciantes e artesãos bem-sucedidos. É possível que se deva a eles a expansão mais significativa do público comprador de livros. (WATT, 1957, p.43).

O surgimento do romance, bem como do jornalismo, são exemplos fundamentais do efeito das mudanças no público literário. No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e de erudição estabelecidas e respeitáveis, porém não se podia ainda falar que tratava-se de um gênero popular. E isso porque "o que se pagava por um romance podia sustentar uma família por uma ou duas semanas". (WATT, 1957, p.44). Assim, uma vez que esses leitores com menos dinheiro não podiam adquirir as epopeias francesas, que costumavam ser editadas em fólhos caros, eles obtinham romances, como a obra *Tom Jones*, de Henry Fielding, que apesar de serem mais baratos quando comparados às edições dos clássicos, ainda "custavam mais do que um trabalhador ganhava em média por semana." (WATT, 1957, p.44).

Segundo a pesquisadora e professora da USP Sandra Reimão (1996), a Revolução Industrial foi uma época de grandes transformações sociais e econômicas que propiciou a emergência da chamada “literatura de massa”. Neste período, houve uma série de

transformações no objeto livro, que até então era destinado a uma pequena parcela da sociedade, e passou a ser um bem cultural de largo consumo -- um típico produto da massa.

Sobre esse cenário, a professora e crítica literária Marlyse Meyer (1996) destaca que antes de virar livro essas obras eram publicadas de forma seriada nos jornais, e, mediante seu sucesso, passavam a ser reunidas em brochura. Inicialmente havia nos jornais um espaço reservado ao entretenimento que recebia o nome de *feuilleton*. Esse espaço localizado na parte inferior da primeira página dos jornais era destinado às colaborações de textos como resenhas, receitas de cozinha e outros pequenos textos no geral. No entanto, a partir de 1836, essa expressão foi absorvida por uma nova expressão, que surgiu derivada dessa: o *roman-feuilleton* (romance-folhetim). (MEYER, 1996).

Esse termo foi criado para designar os textos que passavam a ocupar todo o espaço do *feuilleton*, dando origem a uma nova modalidade literária que foi pioneira no jornal *La Presse*, de Émile de Girardin, na França.

Com isso, pretendeu-se redirecionar os jornais para o "grande público", barateando os custos e aproveitando as possibilidades abertas pela "revolução tecnológica" operada pela rotativa, que aparece justamente por esses anos, permitindo um salto das 1.100 páginas impressas por hora para 18 mil. (BARBERO, 1997, p. 171).

Os romances-folhetins eram publicados de forma seriada nos jornais, para que assim houvesse uma curiosidade recorrente por parte dos leitores, que comprariam as próximas edições do jornal para acompanhar o desenrolar da história. Inicialmente, esses romances eram de escritores já consagrados, como Alexandre Dumas e Balzac, que escreveu *La vieille fille* ("A velha moça"), primeiro romance-folhetim publicado em doze capítulos no jornal de Girardin. A partir do sucesso dessa estratégia editorial, outros jornais pela Europa passaram a investir na produção de romances-folhetins também, fazendo com que, sobretudo a partir de 1840, este se tornasse um gênero muito popular de romance. (MEYER, 1996)

De forma geral, as histórias produzidas faziam parte do imaginário coletivo dos leitores ou eram baseadas na realidade do operariado. Sobre os folhetins, Meyer (1996) aponta:

Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas. (...) A partir de então, não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo. Este passa a viver em função do romance. (MEYER, 1996, p. 59-61)

O sociólogo e professor da Escola de Comunicação da UFRJ, Muniz Sodré (1985, p.23) aponta que o folhetim firmou-se como sucessor dessa literatura em que predominavam a imaginação livre e os heróis com suas aventuras, como era visto nos 'romances cortesês'

como ‘Tristão e Isolda’, e nos Romances da Távola Redonda (século XII). E assim, o grande público foi caminhando imaginariamente na mesma direção do herói. E por isso, a presença de narrativas heróicas são, até hoje, fortes nas literaturas best-sellers, como veremos mais adiante. Sodré (1985) explica que havia um culto das emoções e paixões no romance europeu do século XVIII, no entanto, nessa época também era costume proibir que as mulheres lessem romances, para que assim se evitasse a possibilidade de “sedução pelas inquietações da alma” (SODRÉ, 1985, p. 47). Desse modo, os folhetins buscavam atenuar esses perigos. Para isso, modelava uma imagem mais confortável de mulher:

Assim, quando a mulher não aparece como feiticeira (veja-se a Sarah Mac Gregor de Os mistérios de Paris, que evoca, aliás, a mítica Circe, da Odisséia), define-se como tema, serena, madona cristã, destinada ao repouso do guerreiro. Nas narrativas de ação, de uma maneira geral, a mulher aparece seja como obstáculo a se vencer, seja como meio de realização de privilégios masculinos.” (SODRÉ, 1985, p. 47)

Segundo a pesquisadora Eliane Paz (2004), o sucesso do romance-folhetim foi possibilitado pelas transformações econômicas e sociais da Revolução Industrial. Porque a crescente demanda por trabalhadores mais qualificados gerou um processo de alfabetização em massa. E assim, forneceu aos jornais da época um grande número de leitores; “e, ao impulsionar o crescimento das cidades, disparou sua consequente urbanização, abastecendo os periódicos com os *fait-divers* que em breve seriam a matéria-prima da ficção em série”. (PAZ, 2004, p. 7)

Sob essa mesma ótica, os pesquisadores Glaúcio Aranha e Fernanda Batista (2009, p.121), no artigo “Literatura de Massa e Mercado”, apontam que o surgimento do romance-folhetim marcou o início de um novo modelo de expressão literária caracterizado pela acessibilidade da linguagem. Assim, era possível verificar a predominância de personagens comuns, da estrutura narrativa do herói clássico, e de uma simplificação formal da linguagem, que se distanciava do erudito e dos padrões formais, o que foi fundamental para a sua popularização (ARANHA & BATISTA, 2009).

Além disso, os romances-folhetins também marcaram o surgimento de um novo tipo de escritura que posicionava-se entre a informação e a ficção, e a emergência de um novo estatuto social para o escritor, agora profissional assalariado, afirma Jesús Martin-Barbero (1997), na obra *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. O historiador argumenta que o romance-folhetim foi a primeira forma de expressão popular na cultura hegemônica. Ao analisar os tipos de literatura publicadas nos jornais na forma de folhetins, Barbero (1997) diz que houve uma intensa competição entre os veículos para a publicação

desses romances. Afinal, todos queriam publicar as melhores histórias e conquistar o público cada vez mais ávido pela leitura de baixo custo. No entanto, o “verdadeiro folhetim” só foi publicado com *As Memórias do Diabo*, de Frédéric Soulié, no *Journal des Débats*. Escrito em episódios para serem publicados periodicamente, já continham “os ingredientes básicos da fórmula que iria garantir os primeiros grandes sucessos: romance de ação mais romantismo social (ou socialismo romântico)”. (BARBERO, 1997, p. 172)

Argumentando contra os que não vêem no folhetim mais do que um estratagema ideológico e comercial, o escritor aponta que houve predominantemente três fases em seu desenvolvimento: A primeira, que vai até a Revolução de 1948, é marcada pelo ‘romantismo social’, e tem *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e, em 1844, *O conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas, como as duas obras-primas do gênero. Já na segunda fase, que durou até 1870, houve a substituição das preocupações sociais pelos temas de aventura e intriga. E na última fase, nos anos seguintes à Comuna de Paris, o folhetim assumiu uma posição ideologicamente reacionária na França. (BARBERO, 1997).

Mas tamanho sucesso dos romances-folhetins não veio sem duras críticas dos intelectuais conservadores da época, que temiam que a “literatura industrial”, como foi designada, ocupasse o lugar da chamada “alta literatura”. Assim, as críticas às leituras tidas como de distração e lazer aumentaram significativamente. Sobre isso, Eliane Paz (2005) afirma:

A partir desse momento a prosa literária passou a ser dividida, por uma linha de demarcação que viria a não admitir o borrar de fronteiras, entre textos que se devotam ao ‘consumo fácil’ e narrativas que ‘se consagram à arte’. Essa bipartição, caracteristicamente maniqueísta e redutora, fomentou o erro de perspectiva a que se refere José Paulo Paes<sup>7</sup>, e forneceu munição para que os defensores do cânone literário conceituassem a literatura de entretenimento como produto de estratégias mercadológicas e subproduto da literatura culta, destituída de qualquer valor que não seja o comercial. (PAZ, 2005, p. 8)

A partir do sucesso das estratégias dos romances-folhetins e seu formato de leitura pelas massas houve uma mudança na forma de consumir e produzir literatura. Com a crescente demanda literária, e os avanços tecnológicos permitindo cada vez mais a difusão da produção de materiais impressos pelo barateamento do custo, os livros, que anteriormente poderiam ser considerados artigos de luxo, foram barateados. E assim, tomaram também uma proporção coletiva não apenas por se dirigir a uma massa, mas também por ser custeada pelos consumidores.

---

<sup>7</sup> Poeta e crítico literário que teceu diversas considerações sobre a literatura de entretenimento, e elaborou uma “teoria do degrau”, em que a literatura ‘média’ de entretenimento adquiria o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto, o da “literatura de proposta”.

Segundo Meyer (1996), quase todos os romances dessa época eram publicados na forma de folhetins e somente depois da análise do sucesso (ou fracasso) passavam a ser publicados em volumes. Desse modo, a comunidade de leitores-consumidores passou a desempenhar um papel de legitimação dessas obras. “Os índices de venda (‘campeões de venda’, ‘os mais vendidos’) tomam a forma de indicadores de qualidade e excelência para o grande público” (ARANHA, 2009, p. 123).

## 2.2 Literatura de massa: subproduto da literatura culta?

O que estava em jogo na concepção dos críticos do século XVIII, e que de certa forma se mantém até hoje, é o proveito da obra que, em teoria, se perde após transformar-se em um mero produto destinado às massas na Indústria Cultural. Essa discussão reverberou com muitos críticos literários, como Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt, no capítulo *A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas*, da obra *Dialética do Esclarecimento* (1995). Neste capítulo, os pensadores viam que a arte, a partir dos avanços tecnológicos, promovia uma espécie de massificação alienante, conferindo a tudo um ar de semelhança e sendo transformada em mercadoria em prol dos interesses do capital. Afinal, “Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica” (ADORNO & HORKHEIMER, 1995, p. 57).

Umberto Eco foi um dos autores a participar da discussão acerca da cultura de massa e de seus efeitos na literatura. Embora considerasse o conceito de cultura de massa “genérico, ambíguo e impróprio”, é a partir dele, em uma de suas obras mais famosas, *Apocalípticos e Integrados* (1970), que o pensador italiano traz dois conceitos que até hoje ecoam nas discussões sobre a cultura e que são muito importantes para que possamos refletir sobre a literatura.

De um lado, temos os Apocalípticos, que enxergavam na cultura de massa um fenômeno anticultural, um sinal de uma queda irrecuperável e decadente. E de outro lado, há os Integrados, que veem nesse fenômeno o alargamento da área cultural com a circulação de uma arte e de uma cultura popular consumidas por todas as camadas sociais. (ECO, 1993, p.8-9)

Assim, nesse novo mundo, que teve sua gênese com a Revolução Industrial, os bens culturais não estão restritos às camadas mais abastadas da sociedade e são produzidos pensando na escolha/gosto de outras classes sociais. Acerca disso, Eco (1993) aponta:

Mas este mundo, que uns alardeiam recusar e outros aceitam e incrementam, não é um mundo para o super-homem, mas também o nosso. Nasce com o acesso das classes subalternas à fruição dos bens culturais, e com a possibilidade de produzir esses bens, graças a processos industriais. A indústria cultural, como veremos, aparece com Gutenberg e a invenção da imprensa de tipos móveis, e mesmo antes. (ECO, 1993, p.8-9)

Considerando a polêmica dos aspectos nocivos e positivos da relação entre produção cultural e mercado, Sandra Reimão (1996) mostra uma postura mais equilibrada acerca dessa dualidade. Nem a favor dos apocalípticos nem dos integrados, Reimão situa-se em um espaço que considera ser mais “neutro”, uma vez que evita adotar uma visão pré-concebida sobre o tema. E é por meio dessa ambiguidade que, em sua pesquisa *Mercado Editorial Brasileiro*, Reimão busca mapear as principais posturas conceituais sobre o vínculo entre literatura e mercado, entre alta literatura e literatura de mercado. (REIMÃO, 1996, p. 6)

Para isso, a pesquisadora parte de antemão da conceituação do que é um best-seller -- conceito que, assim como os clássicos, abordado neste trabalho, também é amplo, com diferentes opiniões de muitos autores, como o próprio Eco e Sodré.e.

Chamados também de paraliteratura, literatura trivial, subliteratura, literatura de entretenimento, de massa ou de mercado, os best-sellers, Segundo Reimão (1996, p. 8), trazem dois campos de significação, que nem sempre são coincidentes. O primeiro tem uma noção mais quantitativa e comparativa, pois diz respeito ao desempenho de um livro enquanto produto do mercado editorial. Assim, nesse caso, best-sellers são os livros mais vendidos de um período em um local. Ainda segundo a autora, ao lado das acepções ligadas às vendas no mercado editorial, “a expressão best-seller, quando aplicada à literatura de ficção, passou a designar também, por extensão, um tipo de texto -- características internas, imanentes, de um tipo de narrativa ficcional.” (REIMÃO, 1996, p. 8-9).

Muitos autores, de tendências e pressupostos variados, buscaram elucidar quais seriam as características que fariam de um texto ficcional, um texto de literatura best-seller -- também chamada de paraliteratura, literatura trivial, subliteratura, literatura de entretenimento, de massa ou de mercado. (REIMÃO, 1996, p. 8).

Sodr e (1985) foi um dos autores que tentou achar uma “gramática do best seller”, analisando os elementos estruturais compartilhados pelos livros participantes dessa camada. Para Sodr e (1985, p. 5-6),   possível falar de duas literaturas, que possuem formas de produção e de consumo distintas: a chamada “literatura culta” e a “literatura de massa” (aqui também apresentada como sin nimo de best-seller e de folhetim).

De acordo com o autor, é necessário deixar de lado as velhas simplificações valorativas de “subliteratura”, ou de “literatura de verdade”, para se referir a elas. E assim, compreender que as duas são representantes de fenômenos diferentes de produção e de reconhecimento. Quanto a isso, Sodré (1985) afirma que um ponto de diferenciação entre ambas é o de qual lugar parte a validação da obra. Isto é, de onde vem os juízos de valor que as legitimam.

No caso da literatura culta, o discurso valorativo é típico da crítica literária e costuma dirigir-se apenas às obras em circulação numa esfera socialmente reconhecida como culta. Escolas, salões, Academia e círculo de leituras são alguns dos exemplos. Já em relação à literatura de massa, os juízos partem diretamente do mercado consumidor. Para essa literatura de mercado, o entretenimento é capital. Afinal, para manter o público cativo é preciso divertir e conquistar.

É importante ter em mente o seguinte: o circuito ideológico de uma obra não se perfaz apenas em sua produção, mas inclui necessariamente o consumo. Em outras palavras, para ser “artística”, ou “culta”, ou “elevada”, uma obra deve também ser reconhecida como tal. Os textos que estamos habituados a considerar como cultos ou de grande alcance simbólico assim são institucionalmente reconhecidos (por escolas ou quaisquer outros mecanismos institucionais), e os efeitos desse reconhecimento realimentam a produção. A literatura de massa, ao contrário, não tem nenhum suporte escolar ou acadêmico: seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura, isto é, do próprio mercado. A diferença das regras de produção e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes. (SODRÉ, 1985, p. 6)

Além dessas diferenças no circuito ideológico, Sodré (1985, p. 12-13) identifica distinções tanto de forma quanto de conteúdo em cada uma dessas literaturas. E assim, aponta um conjunto de “marcas próprias” que os escritores de best-seller deixam nos livros, como por exemplo a presença de conteúdos fabulativos, que têm na intriga sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse.

Ademais, a construção mítica dos personagens na narrativa, que se assemelham a deuses ou a heróis, e, em contraste a esses, a presença de arquétipos do mal, que perturbam a ordem; a presença da retórica culta ou consagrada em detrimento das inovações estilísticas; o senso de pedagogismo, em que o autor deixa transparecer sua intenção explícita de ensinar alguma coisa, e o apelo ao uso de estereótipos da literatura romântica, como o herói divino, o vilão satânico, a virgem imaculada e a mulher fatal também são observadas na construção narrativa. Assim, na literatura best-seller, o que podemos ver é a retomada de um modo de

produção literária já comum, evitando invenções na forma e buscando o consagrado. (SODRÉ, 1985, p. 8-9).

No entanto, Sodré (1985, p. 16) destaca que não é por se tratar de uma literatura que responde aos interesses do mercado que esses livros são destituídos de críticas sociais. Como vimos no emblemático caso de *Os Mistérios de Paris*, tratava-se de uma obra com fortes críticas, que foi capaz de gerar identificação com o proletariado francês e influenciar uma revolução. No entanto, a diferença está em que mesmo com esses elementos de crítica social o texto de massa mantém visível sua estrutura, por meio dessas características já abordadas e pelo estímulo à curiosidade do leitor. Assim, o texto de massa é o tipo de produto capaz de provocar uma ‘curiosidade universal’:

(...) crime, amor, sexo, corpo, aventura, etc – significados constantes, associados a informações trazidas no bojo das novidades técnico-científicas-culturais. Esses conteúdos (significados constantes e informações atualizadas) associados às imagens suscitadas pelo emprego do mito – responsável por toda uma gama de identificações projetivas – constituem o material de consumo do leitor (SODRÉ, 1985, p. 17)

Eco (1989, p.14) também traz uma definição que procura distanciar-se de acepções valorativas e aristocráticas sobre a chamada “alta literatura”. Para ele, haveria uma literatura de proposta, composta por obras que “criam as solicitações do público que decidem formar”.

Em comparação à literatura de mercado, a literatura de proposta conta com dois pilares de diferenciação fundamentais: esforço e originalidade. A originalidade está na formulação narrativa, que distancia-se de padrões pré-estabelecidos e fórmulas de sucesso, enquanto o esforço é a característica necessária à fruição da obra. Sobre isso, José Paulo Paes (1990, p. 25-26), ao retomar o pensamento de Eco, diz:

A cultura de massa se preocupa em poupar-lhes [aos consumidores] no ato de consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória. Para tanto, reduz a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas e os conflitos entre esses valores à dinâmica de um faz-de-conta que não chega a perturbar a cômoda digestão do pitoresco, do sentimental, do emocionante ou do divertido. Já a cultura de proposta não só problematiza todos os valores como também a maneira de representá-los na obra de arte, desafiando o fruidor desta a um esforço de interpretação que lhe estimula a faculdade crítica em vez de adormecê-la. (PAES, 1990, p. 26).

Segundo Eco (1979, p.190-204), há na literatura de massa um forte apelo à consolação do leitor. Isto é, ele é reconstruído de modo a repetir e justificar padrões de mundo já conhecidos. Tomando como exemplo *Os Mistérios de Paris*, o semiólogo afirma que não houve uma mudança significativa nos personagens: quem se converte já era bom antes, quem



era mau, morre. Desse modo, nada ocorre de modo a “perturbar” o leitor, pois apesar das centenas de fatos extraordinários nenhum desses fatos altera o movimento regular do romance. E assim, o livro desencadeia mecanismos satisfatórios, sendo o principal deles o fato de que tudo continua no lugar. “É interessante observar que sobre o romance de consumo, de Sue aos nossos dias, paira a sombra de uma consolação mistificadora” (ECO, 1979, p.204).

No cenário da leitura brasileira, notamos que além do grande consumo de best-sellers, os clássicos também imperam nas opções de escolhas de leitura dos brasileiros. A última pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, de 2019, apontou a prevalência desse gênero de leitura. Realizada pelo Instituto Pró-Livro (IPL) desde 2007, ocorre de quatro em quatro anos, e é a única de âmbito nacional que tem como objetivo avaliar o comportamento do leitor brasileiro. E assim, conhecer o perfil do *leitor* e do *não leitor* brasileiro, identificando seu comportamento quanto à intensidade, forma, limitações, motivação, representações e condições de leitura e de acesso ao livro – impresso e digital. Para efeito da pesquisa, considera-se leitor aquele que leu, inteiro ou em partes, pelo menos 1 livro nos últimos 3 meses. Já o não-leitor é aquele que declarou não ter lido nenhum livro nos últimos 3 meses, mesmo que tenha lido nos últimos 12 meses. (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2019, p. 19)

Quando comparada à edição anterior, houve uma perda de 4% na quantidade de leitores do país. Enquanto que em 2015 56% da população considerava-se leitora, em 2019 esse número caiu para 54%. Em termos quantitativos, isso representa uma perda de mais de 4,6 milhões de leitores no país. A média de livros inteiros lidos em um ano, porém, se manteve estável, com 4,2 por pessoa. Em outra seção da pesquisa, onde foram perguntados os autores preferidos dos entrevistados, a pesquisa trouxe um panorama com os 15 nomes mais citados. Encabeçam a lista os seguintes autores: Machado de Assis, Monteiro Lobato, Augusto Cury, Maurício de Souza, Jorge Amado e Paulo Coelho. (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2019, p. 92)

É possível inferir, a partir da análise da pesquisa, que os autores clássicos (como Machado de Assis e Monteiro Lobato) e os best-sellers (como Augusto Cury<sup>8</sup> e Paulo Coelho<sup>9</sup>) aparecem lado a lado, ocupando o imaginário coletivo das pessoas sendo as obras mais citadas. No entanto, quando a realidade são as listas de mais vendidos, esse cenário tende a mudar. Afinal, como destaca Paz (2004. p. 124), “as listas de mais vendidos nas

---

<sup>8</sup> Augusto Cury é um psiquiatra e escritor brasileiro cujos livros tiveram mais de 25 milhões de cópias vendidas. Dentre os mais populares destaca-se “O Vendedor de Sonhos”, da editora Planeta.

<sup>9</sup> Paulo Coelho é membro da Academia Brasileira de Letras (ABL) e é um fenômeno nacional e internacional. Foi traduzido para 81 idiomas e vendeu mais de 350 milhões de livros.

últimas décadas arrolam numerosos títulos oriundos da literatura de entretenimento, sendo ínfima a (eventual) presença de um clássico entre aquelas listas.”

### 2.3. As Brumas de Avalon: um sucesso nacional e internacional

“Marion Zimmer Bradley's classic Arthurian novel, The Mists of Avalon, was published in 1982 and became an immediate sensation.”

-- Diana L. Paxson

Dentre as produções realizadas tomando com base o mito do Rei Artur, *As brumas de Avalon* é uma das mais inovadoras. E isso porque Marion Zimmer Bradley criou uma perspectiva totalmente disruptiva, pautada no feminino, e para isso utilizou elementos já presentes no imaginário coletivo ocidental, que anteriormente foram trazidos por autores clássicos, como Thomas Malory em *A Morte de Artur*. No entanto, distanciou-se das clássicas representações do feminino presentes na literatura ocidental tradicional, que traziam a construção dos estereótipos das figuras de mulher anjo e da mulher monstro.

Para efeito deste trabalho, trabalharei com a concepção de best-seller apresentada por Muniz Sodré, apontando as “marcas próprias” presentes neste livro que o classificam como tal e também levantando seu aspecto quantitativo de vendas, uma vez que este figurou na lista dos mais vendidos não apenas em seu país de origem, mas também no Brasil.

Em “Thoughts of Avalon” (1986), Bradley, quatro anos após a publicação de *As brumas de Avalon*, disserta sobre suas intenções ao escrevê-lo e sobre as reações do público ao lê-lo. A autora reconhece que Malory era um autor de sua época, e que construiu sua narrativa tomando como base as ideologias dominantes desse tempo -- que foram fortemente influenciadas pela ascensão do cristianismo, promovendo o silenciamento dos elementos femininos presentes na cultura celta, que era uma cultura que exaltava a Deusa, e não um Deus.

A psicanalista Clarissa Pinkola Éstes, em *Mulheres que correm com os lobos*, argumenta que é possível identificar nos mitos, lendas e folclores diversas camadas culturais superpostas que “desorganizam os esqueletos das histórias” (ÉSTES, 2018, p. 29). Segundo a autora, da maioria das coletâneas e contos de fadas e mitos hoje existentes foi expurgado tudo o que fosse “escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino, iniciático.” (ÉSTES, 2018, p. 30)

Ao citar o caso dos irmãos Grimm, escritores responsáveis pela complicação de muitos dos contos de fadas que conhecemos hoje, Éstes afirma que há fortes suspeitas de que os contadores de história da época por vezes “purificavam” as narrativas antes de as levarem aos irmãos, que eram fiéis devotos religiosos. E que ao escrevê-las, é bem provável que os irmãos Grimm também tenham continuado a tradição de “cobrir antigos símbolos pagãos com outros cristãos, de tal modo que uma velha curandeira num conto passa a ser uma bruxa perversa; um espírito transforma-se num anjo...” (ÉSTES, 2018, p. 29)

E assim, nesse processo de escolha do que permanece e do que é excluído da narrativa, muitos elementos se perderam. Da mesma forma que muitos contos femininos, “que continham instruções sobre o sexo, o amor, o dinheiro, o casamento, o parto, a morte e a transformação. Foi assim que foram arrasados e encobertos os mitos e contos de fadas que explicavam mistérios antiquíssimos das mulheres.” (ÉSTES, 2018, p. 30)

Ruthven (1988, p.80) também alerta para o fato de que narrativas como contos de fada não são apenas “fantasias para entreter, mas poderosos transmissores de mitos românticos que encorajam as mulheres a internalizar somente aspirações consideradas apropriadas dentro de um patriarcado”. Desse modo, mulheres são ensinadas a serem submissas, impotentes, e belas. Uma vez que a beleza, sim, é valorizada, de modo que ela não seja a irmã feia, a madrasta cruel ou a bruxa da história.

Joseph Campbell (2020) explica que a história escrita da Deusa pertencia primariamente às culturas agrárias que tinham na terra seu sustento principal. Nesses locais, a mulher era associada à Deusa Terra, que concedia vida e frutos. A força da mulher, em sentido biológico, conferia a ela um poder mágico, graças à sua capacidade de ligar-se à natureza. “Assim, onde quer que a agricultura tenha se tornado a principal fonte de alimento do povo, a Deusa e o feminino são dominantes” (CAMPBELL, 2020, p. 53)

A pesquisadora Mayra Cavalcante (2020), em seu artigo “As deusas celtas e a jornada simbólica da alma feminina”, explica que nos diversos mitos celtas havia um elemento central para a cultura e para a religiosidade deste povo -- a saber, a presença do arquétipo feminino, representado na figura de uma deusa ou rainha que encarna os atributos da Terra e da soberania. Trabalhando com a concepção junguiana de arquétipos, a pesquisadora explica que estes são imagens primordiais que expressam modelos de composição da psique humana e que apresentam diferentes nuances de acordo com a cultura em que estão inseridos. Assim, mitos, símbolos e imagens “são manifestações ou expressões do arquétipo que nunca se esgotam e estão sempre se reinventando, transformando-se a partir de novos olhares.” (CAVALCANTE, 2020, p. 4)

Embora a ligação entre a mulher e natureza seja bastante antiga, a implicação dessa associação foi sofrendo mudanças de percepções e efeitos ao longo dos séculos. Cavalcante (2020) aponta que inicialmente essa ligação com a natureza tornava a mulher sagrada, uma espécie de sacerdotisa, mas depois passou a ser associada, de forma negativa, ao lado desconhecido e obscuro da realidade, tornando-a uma feiticeira, e, mais tarde, no Medievo, uma bruxa.

Desse modo, partindo de uma análise acerca da forma do conteúdo exposto por Malory, Bradley aponta seu interesse não só de tecer uma obra com caráter revisionista, mas, primordialmente, reconstrucionista, que retoma a cultura celta em toda sua potência de representação das faces femininas, para além dos estereótipos redutores da tradição literária hegemônica.

For me the key to "female personality development" in my revisionist, or better, reconstructionist version, is simply this. Modern women have been reared on myths/legends/hero tales in which the men do the important things and the women stand by and watch and admire but keep their hands off. Restoring Morgan and the Lady of the Lake to real, integral movers in the drama is, I think, of supreme importance in the religious and psychological development of women in our day. (BRADLEY, 1986)<sup>10</sup>

*As brumas de Avalon* foi publicada nos Estados Unidos em 1982 em volume único. Logo depois de seu lançamento, o jornal *The New York Times* publicou uma resenha sobre a obra, destacando suas diferenças de perspectivas em relação à tradição. Assim, o autor da resenha destaca que nessa “história nunca antes contada” há uma mudança sobretudo com relação ao lugar de onde parte a condução da trama, que agora recai principalmente sobre Viviane, a Dama do Lago, responsável por arquitetar o destino de todos os personagens mediante o que acredita ser o melhor para Avalon, e Morgana, a sacerdotisa que encontra em sua jornada momentos de aproximação e de distanciamento para com o seu destino.

In “The Mists of Avalon”, Marion Zimmer Bradley’s monumental reimagining of the Arthurian legends, the story begins differently, in the slow stages of female desire and of moral, even mythic, choice. Stepping into this world through the Avalon mists, we see the saga from an entirely untraditional perspective: not Arthur’s, not Lancelot’s, not Merlin’s. We see the creation of Camelot from the vantage point of its principal women - Viviane, Gwynyfar, Morgaine and Igraine. This, the untold Arthurian story, is no less tragic, but it has gained a mythic

---

<sup>10</sup> Para mim, a chave para o "desenvolvimento da personalidade feminina" em minha versão revisionista, ou melhor, reconstrucionista, é simplesmente esta. As mulheres modernas foram criadas com base em mitos/lendas/contos de heróis em que os homens fazem as coisas importantes e as mulheres ficam paradas, observam e admiram, mas mantêm suas mãos longe. Devolver Morgana e a Dama do Lago a motores reais e integrais no drama é, penso eu, de suprema importância no desenvolvimento religioso e psicológico das mulheres em nossos dias. (BRADLEY, 1986, tradução livre)

coherence; reading it is a deeply moving and at times uncanny experience (....) Thus Mrs. Bradley gives us a plot behind the plot of the Arthurian story as we have known it. (ARTHUR'S Sister's Story, 1983)<sup>11</sup>

Além de permanecer por quatro meses na lista dos best-sellers de capa dura do *The New York Times*, duas semanas após a publicação da resenha no jornal a versão em brochura da obra também figurou entre os cinco livros mais vendidos na lista da revista *Locus* por quase quatro anos, e recebeu o prêmio *Locus Award for Best Fantasy Novel* em 1984 (WOLFSON, 1999).

Segundo Wolfson (1999), diversos escritores, como Isaac Asimov, legitimaram a obra de Bradley, exaltando suas características revisionistas. Asimov apontou que *As brumas de Avalon* era “a melhor reescritura da saga arturiana que já havia lido”. Já John Clute, na *Encyclopedia of Science Fiction*, classificou-a como uma revisão convincente do ciclo arturiano, e diz que a vitória da cristandade sobre o “sadio mas moribundo paganismo” de Avalon “assegura uma eternidade de repressão para as mulheres e para os princípios vitais a que elas se associavam”. (WOLFSON, 1999)

Diana L. Paxson (1999), amiga, cunhada e co-autora da saga *Darkover* (outra série produzida entre os anos de 1958 e 1996) junto à Bradley, afirma que a publicidade boca a boca da obra também foi fundamental para sua popularização. Da noite para o dia, sobretudo após a crítica bem construída no jornal, Bradley viu seu livro despontar -- e sua base de fãs, que já era consolidada em meio ao universo da ficção científica, expandir. Paxson (1999) afirma que outro fenômeno responsável por essa expansão da popularidade do livro e de Bradley foi a busca por um novo tipo de espiritualidade, centrada no feminino, cuja demanda era crescente na época, e que para muitas pessoas tomou a forma de Morgana, a personagem central da trama, fazendo com que houvesse um forte desejo de que ela fosse real, e que se tornasse a própria sacerdotisa pessoal de cada um dos leitores

Já no Brasil, a obra foi publicada em quatro volumes pela editora Imago: o primeiro chama-se *A senhora da magia*, o segundo, *A grande rainha*, o terceiro, *O gamo-rei* e o quarto, *O prisioneiro da árvore*. O primeiro livro da saga começa a aparecer nas listas dos mais

---

<sup>11</sup> Em "As brumas de Avalon", a monumental reimaginação de Marion Zimmer Bradley das lendas arturianas, a história começa de forma diferente, nos lentos estágios do desejo feminino e da escolha moral, até mesmo mítica. Entrando neste mundo através das brumas de Avalon, vemos a saga de uma perspectiva totalmente não tradicional: nem de Arthur, nem de Lancelot, nem de Merlin. Vemos a criação de Camelot do ponto de vista de suas principais mulheres - Viviane, Gwynyfar, Morgana e Igraine. Essa história arturiana não contada não é menos trágica, mas ganhou uma coerência mítica; lê-la é uma experiência profundamente comovente e às vezes misteriosa (....) Assim, a Sra. Bradley nos dá um enredo por trás do enredo da história arturiana como a conhecemos. (ARTHUR'S Sister's Story, 1983, tradução livre)

vendidos na década de 80, especificamente no ano de 1986. (WOLFF, p.99). E em 2017, a Editora Planeta lançou uma versão em volume único e capa dura.

O historiador Arnaldo Cortina (2006), em sua tese de Doutorado intitulada “Leitor Contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004” realizou um levantamento de dados das listas de livros mais vendidos publicadas em dois jornais brasileiros: *Leia*, periódico mensal que circulou no território nacional durante o período de abril de 1978 a setembro de 1991, e o *Jornal do Brasil*, diário carioca que publicou listas dos livros mais vendidos no país de 1966 até dezembro de 2004.

Segundo Cortina (2006, p. 12), o *Leia* era uma jornal marcadamente de editores, que não apenas refletia as preferências de leitura do leitor brasileiro como também a influenciavam, “pois não são poucas as vezes em que uma reportagem sobre determinado livro não o leve, no mês seguinte, a um dos dez postos da lista dos mais vendidos.”

Fato curioso trazido por Cortina (2006, p. 12) é que o *Leia* tinha um espaço destinado às colaborações dos leitores, que enviavam elogios ou críticas à seleção dos livros apresentados. E aqui, a polêmica entre literatura de proposta *versus* best-sellers também aparece, apresentada pela insatisfeita leitora Bárbara Schultz, que enviou uma crítica ferrenha ao jornal:

Venho por meio desta implorar que algo muito surpreendente aconteça no mercado editorial, que o bom-gosto volte aos leitores e que afinal nos tornemos um povo culto. Posso não ser uma leitora assídua do jornal LEIA, ou de qualquer outro meio de comunicação impresso, mas não consigo entender como o leitor brasileiro se atém tanto, e por tanto tempo, a apenas alguns títulos que as editoras acabam por nos forçar a ler. Começo a analisar estas listas dos mais vendidos que as livrarias fornecem semanalmente, mensalmente e, por que não?, anualmente (sim porque elas me parecem sempre iguais). Veja-se, por exemplo, *Risíveis amores* e *A insustentável leveza do ser* que já alcançaram um ano na lista dos mais vendidos (Milan Kundera está fazendo seu pé de meia no Brasil, é tudo o que posso concluir), e me pergunto: Que fenômeno é este? O que acontece com o mercado editorial? Seria falta de opções por melhores títulos, ou será que o brasileiro gosta mesmo é de bestsellers? Ou é um problema de educação e cultura? (...) E neste não saber o que pensar, me pergunto: quem somos nós? Discípulos de Milan Kundera, Irwing Wallace, Sidney Sheldons da vida? Me recuso a pensar que sim, e por isso me dirijo aos senhores editores, pedindo-lhe que prestem maior atenção nas bombas que nos fazem (quase ingenuamente) ler, e avaliem o perigo que elas significam. Que tal nos dar uma chance? (CORTINA, 2006, p. 19)

Percebe-se que a leitora critica as listas dos livros mais vendidos por verificar a predominância de best-sellers, que segundo ela induzem o consumo por parte dos leitores do jornal. Além disso, também questiona o valor dessas obras em comparação àquelas de “melhor qualidade” ou de “bom-gosto”, típicas de consumo de um “povo culto”.

Com relação à presença de *As brumas de Avalon*, Cortina (2006) aponta que o primeiro livro da série figurou na lista dos mais vendidos entre 1986 e 2000, aparecendo em 6º lugar segundo levantamento da *Revista Leia* e do *Jornal do Brasil*. O historiador segmenta os best-sellers dos anos 80 em sete categorias diferentes, entre elas há a da fantasia, em que *As Brumas de Avalon* e *Harry Potter* se inserem, tratando-se do segundo livro mais lido ao longo dos anos 80. Assim, a “saga de Avalon é representante do estilo fantasy das narrativas místicas que, nos anos 2000, será fortemente reanimada pela série *Harry Potter* da inglesa J. K. Rowling.” (CORTINA, 2006, p. 120)

Para Cortina (2006), o sucesso da saga aqui no Brasil relaciona-se ao mundo do misticismo, exposto por Marion, e sua relação também com a questão da feminilidade, que ganha força.

Os velhos dogmas do catolicismo já não têm mais a força que tinham, mesmo num país que tem sua história tão marcada por eles. Nas sociedades urbanas modernas a pílula anticoncepcional, o uso da camisinha (se pensarmos, principalmente, no crescimento da AIDS nos anos 80), as uniões informais sem o protocolo do casamento entre os casais heterossexuais e a maior abertura para as uniões entre homossexuais são alguns reflexos do enfraquecimento da moral cristã. Mas para explicar o inexplicável é preciso substituir essa crença na história da humanidade apresentada pelo catolicismo por outra versão. Surgem assim, na burguesa classe média, o apelo aos cristais, os grupos místicos, os cultuadores de elixires e assim por diante. A forma mais comum da contestação do “ultrapassado” é procurar uma nova resposta para as velhas coisas: de onde viemos e para onde vamos após a morte? (CORTINA, 2006, p. 123)

Quanto às características intrínsecas da obra que a classificam como um best-seller, já apontadas por Sodré (1985) na seção anterior deste trabalho, é válido tecer algumas considerações. De fato, podemos ver que há em *As brumas de Avalon* uma retomada da linguagem comum. Evita-se o uso de uma linguagem mais experimental em prol de uma construção mais linear dos acontecimentos, presença de diálogos e vocabulário comum. Há, também, o estímulo à curiosidade do leitor, e ganchos deixados após o final de cada capítulo para que haja fomento ao interesse de saber o que irá acontecer em seguida. A dimensão mítica também é trazida, uma vez que retoma um universo há séculos presente no imaginário coletivo ocidental.

No entanto, quanto ao uso de arquétipos da literatura romântica (como o herói divino, o vilão satânico e a virgem imaculada), cabe aqui uma ressalva. Na obra de Zimmer, é possível perceber uma fluidez na ocupação dessas posições, que não buscam ser taxativas, estereotipadas, mas que variam, conforme às necessidades e subjetividades dos personagens.

De fato, a presença de um herói solar, que atrai para si os encantos e a fidelidade de seu povo, que apesar de não ser um grande guerreiro é bondoso, justo e protetor, pode ser observada na representação de Artur, em diversos trechos da obra de Zimmer. Em uma cena, em que Gwydion (que é filho de Artur, fruto de um relacionamento com sua irmã, Morgana, e que torna-se o seu maior inimigo) conversa com sua tia Morgause, há uma descrição bastante elucidativa das características heróicas de Artur, e de como ele é uma figura adorada pelo povo:

Desde que Artur derrubou aquele romano que queria ser imperador, aquele Lúcio, sua estrela jamais brilhou tanto. Qualquer um que levantasse a mão contra Artur seria feito em pedaços pela multidão, ou por seus Companheiros. Jamais vi homem tão amado. (...) Ele é de fato um rei (...) Senti o encanto que cria em torno de si. Não imagina como é venerado. (...) Não luta melhor que qualquer outro guerreiro nem se compara a Lancelote ou a Gareth, mas é um grande general. E há algo... Algo nele -- completou Gwydion. -- É fácil amá-lo. (BRADLEY, 1985c, p. 215)

Porém, tanto o Artur retratado por Zimmer, quanto o Lancelote, estão longe da identificação do herói viril. James Noble, no artigo “Feminism, Homosexual and Homofobia em The Mists of Avalon”, analisa Lancelote e o desenvolvimento da homossexualidade desse personagem no romance de Marion Zimmer Bradley. Segundo o pesquisador, Bradley interpôs uma inovação, comumente despercebida pela crítica, que é o motivo de Lancelote não conseguir deixar a corte de Camelot. Este, diferente do que apregoa a tradição, não decorre de qualquer ideal cristão ou de fidelidade ao senhor, e sim por não conseguir se afastar de Artur (NOBLE, 1994, p. 291).

O amor e o desejo que o cavaleiro sente por Artur é confessado à Morgana (irmã de Artur e prima de Lancelote), em uma passagem do terceiro livro, *O Gamo-Rei*, quando ele narra a primeira vez que dormiu com Gwenhwyfar, tendo Artur ao lado. Gwenhwyfar, frustrada por não conseguir dar filhos a Artur, e doente de uma paixão proibida por Lancelote, pede à Morgana que faça um encantamento.

A sacerdotisa o faz, na forma de um talismã, que a jovem rainha usa em um cordão. E assim, na noite de Beltane, festividade que marca o início da primavera, Artur, que já antes havia dado permissão à Gwenhwyfar que dormisse com Lancelote para que essa pudesse lhe dar um filho, propõe que os três durmam juntos, para que a união seja abençoada pela Deusa, lhes concedendo um filho -- o que não acontece.

-- Deveria pegar Gwenhwyfar e ir embora daqui, antes que isso se torne um escândalo em todas as cortes do mundo, pois amo a mulher do meu rei. Mas ainda assim... ainda assim é Artur que não consigo deixar... Já cheguei até mesmo a



pensar se não a amo apenas porque assim fico mais perto *dele*. (...) Enquanto nos deitamos juntos... nunca, nunca tive algo tão..tão... -- ele engoliu em seco e se atrapalhou para colocar em palavras o que Morgana não conseguia suportar ouvir. (BRADLEY, 1985c, p.133)

Essa cena emblemática é um dos exemplos que mostram como Bradley consegue pôr em xeque a virilidade caveleiresca, tanto de Lancelote quanto de Artur, assim como o puritanismo de Gwenhwyfar, que mesmo sendo uma devota fiel é capaz de relativizar seus princípios em diversos momentos da trama.

Ao longo dos quatro livros que compõem *As brumas de Avalon*, a autora trabalha com representações fluidas, que saem do lugar predeterminado pela tradição literária -- como o da mulher anjo, que tem Gwenhwyfar como representação nas histórias clássicas, e da mulher monstro, tendo Morgana no posto.

A concepção dos estereótipos de mulher-anjo e mulher-monstro é abordada por Sandra Gilbert e Susan Gubar, no livro *The madwoman in the attic* (1984). De acordo com as autoras, a literatura canônica ocidental sempre modelou uma imagem do feminino a partir dos estereótipos desses dois opostos complementares. A mulher-anjo é a representação do tipo ideal de mulher dentro da perspectiva patriarcal -- representada pela esposa e mãe zelosa, submissa, casta, submissa. Já a mulher-monstro, em contrapartida, referes-se aquelas que não aceitam a posição de inferioridade em relação aos homens, e por isso recebem essa denominação. Essas imagens, frutos de um poder simbólico, visam limitar e perpetuar a subjugação das mulheres não apenas no âmbito literário, mas também social. De acordo com Pierre Bourdieu (2012) o poder simbólico é uma esfera de subordinação que legitima-se mediante outras formas de poder. Por meio do poder simbólico podem-se produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia. Desse modo, o sujeito que detém esse poder alcança eficácia sem necessidade do uso da força.

Assim, Gilbert e Gubar (1984) defendem que as escritoras, para conquistarem a verdadeira autonomia literária, precisam identificar essas imagens estereotipadas criadas pelos homens da tradição literária, e que têm sido onipresentes desde então, para, em seguida, se afastarem delas.

Uma escritora deve examinar, assimilar e transcender as imagens extremas de "anjo" e "monstro" que os escritores geraram para ela. Antes que nós, mulheres, possamos escrever, declarou Virginia Woolf, devemos "matar" o "anjo" na casa. Em outras palavras, as mulheres devem matar o ideal estético pelo qual elas mesmas foram "mortas" na arte. E da mesma forma, todas as escritoras devem matar o oposto e duplo necessário do anjo, o "Monstro" da casa (1984, p. 17, tradução livre)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> "(...) a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of "angel" and "monster" which male authors have generated for her. Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must "kill" the "angel in the house." 34 In other words, women must kill the aesthetic ideal through which they

Embora seja um produto comercial, *As brumas de Avalon* não é um livro em que enxergamos o desenrolar óbvio do Bem contra o Mal. E isso porque os personagens de Bradley reúnem aspectos positivos e negativos, e de certa forma todos estão em uma luta para encontrar-se enquanto indivíduos. Assim, Bradley elabora personagens com riquezas subjetivas que transitam entre espaços, sobretudo as mulheres, tal qual veremos no próximo capítulo deste trabalho. Nesta fuga dos estereótipos, Zimmer constrói personagens de múltiplas dimensões -- que dialogam com os arquétipos trazidos pela tradição clássica, mas que não os esvaziam, abordando suas múltiplas dimensões. Afinal, como exposto por Morgana no começo da saga, "A verdade tem muitas faces", e os personagens também.

---

themselves have been "killed" into art. And similarly, all women writers must kill the angel's necessary opposite and double, the "monster" in the house"

### 3. AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM AS BRUMAS DE AVALON

#### 3.1 A jornada de Marion Zimmer Bradley: de leitora à escritora

Em ensaio intitulado “Marion Zimmer Bradley and the Mists of Avalon”, Paxson (1999) analisa a trajetória de Bradley enquanto leitora e autora de sucesso. A ideia principal do artigo é abordar os interesses e o contexto em que a autora estava inserida, aspectos fundamentais para a produção de sua obra. No caso de Bradley, segundo Paxson (1990), os principais fatores a serem considerados são a criação e educação, seu interesse pela Tradição Esotérica Ocidental, e seu desenvolvimento enquanto escritora de fantasia.

Bradley nasceu em 1930 em uma fazenda no leste de Albany, Nova York, e foi a primogênita de três filhos. Seu primeiro irmão, Les, era um ano mais novo do que ela, e o segundo, Paul, nasceu quando ela tinha treze anos. Apesar dos tempos difíceis da década de 30, período chamado de “A Grande Depressão”, e da condição financeira da família, a mãe de Bradley lhe apresentou livros e músicas quando esta ainda era muito nova. (PAXSON, 1990, p. 110).

Foi seu avô, John Roscoe Conklin, quem primeiro lhe introduziu ao universo arturiano, dando-lhe um exemplar da edição *Tales of King Arthur*, de Sidney Lanier, que Bradley leu a ponto de decorar antes mesmo de completar dez anos. Leitora ávida, foi também antes dos quinze que leu diversas obras que seriam fundamentais na inspiração de *As brumas de Avalon*, matando os tempos de aula para se esconder na biblioteca do Departamento de Educação, onde leu os dez volumes de *O Ramo de Ouro*, de James Frazer, e diversos outros livros de religião comparada, druidas e celtas. (BRADLEY, 1989a)

Bradley também analisou muitas obras de ficção na década de 30 e 40. Essas obras, que continham a descrição de lugares distantes, cenários coloridos, nobres heróis, misteriosas sacerdotisas e aventuras, também influenciariam a sua produção. (PAXSON, 1990).

Sua trajetória enquanto leitora logo enveredou para a de escritora. Aos dezesseis anos, Marion ganhou de sua mãe uma máquina de escrever, para aprender datilografia e arranjar um emprego -- o que não aconteceu, servindo à sua prática de escrita de ficção. Ainda na adolescência, começou uma novela baseada em *Norma*, ópera de Vincenzo Bellini, a qual serviria de inspiração para a obra *A Casa da Floresta* (1993), livro pertencente ao Ciclo de Avalon -- composto por doze livros, que começa com os quatro de *As Brumas de Avalon*, e que juntos trazem a cronologia da criação de Avalon.

A aproximação com a ficção científica foi um importante espaço de identificação para Marion, que na adolescência sentia-se deslocada. Por meio dos livros, encontrou uma comunidade para chamar de sua e um caminho para conseguir se relacionar com outras pessoas que compartilhavam de gostos parecidos aos seus. Na época, esses grupos ainda eram formados por poucas pessoas -- sobretudo por homens --, que se correspondiam por meio da coluna de cartas dos leitores das revistas pulp<sup>13</sup>. Bradley também participou de revistas amadoras que eram impressas por mimeógrafos, e foi neste período que de fato se percebeu escritora. (PAXSON, 1990).

No entanto, como era de se esperar para alguém que fugia dos padrões da época, Bradley não se encaixava muito bem na cultura rural de Albany, em que as ambições das mulheres deveriam se limitar a encontrar um marido e, depois disso, gerar filhos. (PAXSON, 1990).

Bradley sentia-se deslocada, e por vezes era mal vista pelas pessoas de seu convívio por não corresponder aos padrões, sentimento esse que conseguiu transmitir à Morgana, que também se sentia deslocada entre as mulheres da corte de Arthur em *As brumas de Avalon*. Como explicitou no prefácio de *A Torre Proibida* (1977): “Eu era tida como uma garota rebelde impopular nos anos 40, quando o inconformismo não era apenas um estilo de vida, mas um crime, e minha obsessão com a ficção científica não era uma excentricidade moderada, mas uma estranheza sinistra.” (BRADLEY, 1977)

Foi por meio do fandon de ficção científica que Marion conheceu seu primeiro marido, Robert A. Bradley, trinta e dois anos mais velho que ela. Após três anos, casou-se com ele e se mudou para o Texas para acompanhá-lo no trabalho. Seu primeiro filho, David, nasceu em 1950. A vida como dona de casa certamente não era para Bradley, sobretudo em uma cidade que era ainda mais provinciana do que a que fora criada. Assim, para manter a sanidade e continuar seus trabalhos literários, publicou um fanzine chamado *Astra's Tower* e começou a trabalhar em ficção própria - o ciclo *Sevener* que acabou se tornando a série *Darkover*, a primeira a ter sucesso comercial e a abrir portas para que ela viesse a se tornar uma autora de best-sellers nos Estados Unidos.

Embora as obras de *Darkover* (*The planet savers* (1958), *The sword of Aldones* (1962), *The Bloody sun* (1964) e, *Star of Danger* (1965)) fossem classificadas como ficção científica, por retratarem um planeta distante da terra, também possuíam elementos fantásticos -- como o uso de magia e uma sociedade que era estruturada de maneira feudal. De acordo

---

<sup>13</sup> Revistas pulp, ou “de polpa, faziam grande sucesso na primeira metade do século XX. Recebiam esse nome graças à influência da matéria-prima com que eram feitas, com polpa de madeira mais barata.

com Paxson (1999), isso denota que *Darkover* constitui-se em um gênero híbrido, uma vez que sua qualificação enquanto ficção científica ocorria em virtude de, até aquele momento, ainda não existir um mercado para livros adultos de fantasia -- o que só viria ocorrer a partir do sucesso de *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, no começo da década de 1960.

Com o passar dos anos, Bradley passou a escrever e publicar com maior regularidade. Graças ao dinheiro de suas publicações, conseguiu cursar seus estudos universitários, obtendo grau de Bacharel em Artes na Hardim-Simmons College, no Texas, e passou a ser convidada para eventos e palestras sobre ficção científica. Separou-se de seu marido em 1964, casando-se com Walter H. Breen logo em seguida, que também conhecera por meio das revistas de ficção científica. Com ele, teve mais dois filhos, Patrick e Moira.

Como seu marido Breen era um especialista em moedas antigas, ele tinha uma situação econômica mais avantajada do que havia com o seu ex. Assim, essa estabilidade permitiu que Bradley publicasse com ainda mais regularidade, dando às novelas de *Darkover* novos temas -- como a abordagem da homossexualidade, que a partir disso se tornou lugar comum nas obras de ficção científica, mas que, até aquele momento, não tinha sido retratada de forma séria. Assim, essa também foi uma grande contribuição da escritora para com esse gênero. Além disso, as novelas passaram a ser criadas com maior profundidade psicológica, não falando apenas de elementos metafísicos, mas trabalhando de forma mais complexa as questões psicológicas e sociais dos personagens. (PAXSON, 1999)

O interesse pela cultura medieval, e pelo ocultismo, que esteve presente na trajetória de Bradley ainda enquanto criança, acentuou-se entre as décadas de 60 e 70, enquanto sua produção aumentava e se tornava mais diversificada. Bradley e seu marido, entre os anos de 1967 e 1973, editaram uma revista de astrologia, e também estiveram presentes no primeiro encontro da *Society of Creative Anachronism*, grupo que se dedicava a celebrar e reviver costumes antigos, em Berkeley, no ano de 1966. Juntos, os dois chegaram até mesmo a fundar um grupo de consultores sobre aspectos da cultura e tecnologia medieval (PAXSON, 1999).

Antes da publicação de *As Brumas de Avalon*, Bradley já vinha tornando-se uma escritora de renome. No entanto, seu reconhecimento ainda estava muito restrito à comunidade de ficção científica. Pensando que Bradley tinha o que era necessário para tornar-se um fenômeno editorial, seu editor, Russ Galen, achou que estava na hora que ela lançasse um livro que fosse capaz de trazer-lhe maior notoriedade. A situação financeira em sua casa, graças ao dinheiro do negócio de moedas do seu marido, foi propício para que ela não precisasse mais lançar um ou dois livros por ano para sobreviver. E assim, pôde dedicar-se a uma obra mais densa, que exigira mais tempo de pesquisa. Um desafio que, até

então, Bradley não tinha vivenciado. Desse modo surgiu a ideia de abordar o universo arturiano, cuja aproximação ela mantinha desde a infância, e a popularidade já existia há séculos.

A formação de Bradley, especialmente no campo da espiritualidade feminina, a colocou em uma posição ideal para abordar a história de um novo ponto de vista. Seu agente analisou a ideia e Judy Lynn Del Rey, na época uma editora promissora, viu o potencial do livro e o comprou. *As Brumas de Avalon* foi uma obra muito mais longa do que qualquer outra coisa que Bradley já tivesse feito antes. (PAXSON, 1999, p.115, tradução minha)<sup>14</sup>

Paxson também aponta que uma forte influência para a produção de *As Brumas de Avalon* foi o *Darkmoon Circle*, grupo fundado em 1979, que apregoava o neopaganismo e a espiritualidade feminina. Este foi fundamental não só para que ela elaborasse as representações das sacerdotisas da Ilha de Avalon, com todos os seus rituais e costumes, mas também para fornecer às mulheres que chegavam ao grupo um espaço de acolhimento, que ela mesmo só conseguiu mais tarde.

Paxson (1999) aponta que um dos aspectos que tornou *As brumas de Avalon* um sucesso foi a mudança do foco narrativo, que passou a centrar-se no ponto de vista feminino -- uma demanda da época, em que o debate sobre a carência de literatura produzida por mulheres se fazia presente. Assim, Bradley "recupera" uma história que sempre fora conduzida pelos homens, mas pela primeira vez concede o poder de condução da trama às mulheres.

Longe de usar de um maniqueísmo redutor, e aplicar estereótipos, tal qual a tradição canônica fez por séculos, Bradley criou personagens ambíguas, que ultrapassam delimitações taxativas -- nem boas, nem más, mas de fato mulheres de ação, que fazem suas escolhas e conduzem seus próprios destinos. E assim, consegue subverter as representações femininas estruturadas pelo sistema patriarcal presente nas obras clássicas do ciclo arturiano, que privilegiam sobretudo o estereótipo de “anjo” e enquadram as demais mulheres na categoria do “monstro” na literatura -- como comentado na seção 2.3 deste trabalho.

---

<sup>14</sup> No original: “Bradley’s background, especially in women’s spirituality, put her in an ideal position to treat the story from a new point of view. Her agent shopped the idea around, and Judy Lynn Del Rey, at that time an up-and-coming editor, saw the book’s potential and bought it.” (PAXSON, 1999, p. 114)

### 3.2 O alvorecer da tradição literária feminina

Um fato curioso é que Bradley nunca se posicionou abertamente como feminista, mesmo tendo vivenciado o período das lutas feministas após os movimentos de 1968 e tendo em suas obras um viés explicitamente crítico a respeito das condições das mulheres e da representação desses papéis sociais na literatura. Segundo Lúcia Ozana Zolin, podemos entender o feminismo “como categoria política, e não pejorativa, relativa ao feminismo entendido como movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos da prática social.” (ZOLIN, 2004, p.218)

Pode-se entender essa espécie de “falsa recusa” ao feminino como um mecanismo de preservação de sua imagem enquanto escritora de sucesso, não apenas entre as mulheres, mas também entre os homens, sobretudo por seu histórico de ficção científica. De acordo com a Mestranda em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista, Juliana Cristina Terra de Souza, não era raro, no mundo das artes, “que artistas mulheres tivessem o cuidado de não assumir o epíteto de feministas, a fim de que tal denominação, comumente carregada de uma carga semântica pejorativa perante o social, não resultasse em problemas de aceitação perante o público” (SOUZA, 2014, p.77)

Embora não seja consenso na Academia a possibilidade de segmentação do movimento feminista em ondas<sup>15</sup>, parece bastante consistente o argumento de que cada período histórico tem suas demandas específicas. Desse modo, a definição da metáfora das ondas como forma de nomear momentos de grande mobilização feminina mostra-se um modelo didático e funcional para estudar os fenômenos pertencentes a cada período.

Segundo a Doutora em Filosofia Ilze Zirbel, por muito tempo a metáfora das ondas foi aplicada no intuito de trazer visibilidade a certas pautas ou momentos históricos específicos, normalmente aqueles de maior força. No entanto, também podemos pensar na metáfora das ondas como “um conjunto de fenômenos, (...) de maneira mais orgânica e não como algo que desponta, repentinamente, na realidade social e, certo tempo depois, desaparece.” (ZIRBEL, 2021, p. 11) Assim, podemos pensá-las como um movimento contínuo, fruto da ação de milhares de mulheres, de diferentes locais, etnias, gerações e visões de mundo.

---

<sup>15</sup> “No ano de 1968, a feminista Martha Weinman Lear escreveu um pequeno artigo em um famoso jornal dos estados Unidos (New York Times) com o título ‘A segunda onda feminista’. No texto, Lear fazia referência à luta de milhares de mulheres pelo direito de votar, no final do século XIX e início do XX, como uma espécie de onda de feminismo e anunciava que outra havia se formado ou estava em formação.” (Zirbel, 2021, p. 3)

Zirbel (2021) argumenta que nenhuma onda formou-se por conta de uma única perspectiva ou por meio da ação de um único grupo. Tomando como exemplo o caso das manifestações sufragistas do final do século XIX e do início do século XX, é possível identificar que muitos dos grupos que impulsionaram as manifestações formaram-se na segunda metade do século XIX.

De forma geral, costumamos nos referir a três momentos de articulação feminista, que ocorrem em uma perspectiva global. A primeira dessas ondas formou-se na segunda metade do século XIX. A articulação em massa de mulheres visava a busca pela isonomia, pelo direito ao voto e por outras questões, como a autodeterminação sexual e a melhora nas condições de trabalho. (ZIRBEL, 2021)

Neste cenário, destaca-se a obra *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), de Mary Wollstonecraft, que aborda as lutas pelos direitos políticos e educacionais das mulheres e de forma pioneira institui uma denúncia sobre a posição de submissão das mulheres, reivindicando o direito feminino ao voto e à educação.

A formação dessa primeira onda “deu-se em meio a um processo intenso de lutas, materializadas em associações de mulheres, panfletagens, publicações em jornais, manifestações, greves, congressos, passeatas” (ZIRBEL, 2021, p.13)

Já a segunda onda, que começa a surgir em meados da década de 1960, intensificando-se na década de 1970, reuniu milhares de mulheres na cena pública dos Estados Unidos e da Europa, nos mais variados contextos, fundando organizações locais, estaduais e federais, e espalhando-se por vários contextos sociais nas décadas seguintes. Neste período, o feminismo radical, o socialista e o liberal costumam ser identificados como as três grandes linhas de elaboração teórica, mas também é possível observar grande atuação e produção teórica de feministas negras, latinas, lésbicas, anarquistas e ecológicas. (ZIRBEL, 2021)

Dentre as obras importantes deste período, destaca-se *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, em que há uma discussão acerca das desigualdades entre os gêneros, o que é “ser mulher” e a evidência da submissão como uma condição cultural, imposta às mulheres, que as incorporaram como sendo padrões a serem seguidos. A célebre frase “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, acusa que não há um destino biológico ou psicológico, e sim uma condução da história que define e forma a mulher como tal.

Quanto à terceira onda, há controvérsias sobre a sua periodização e caracterização, que recai sobre a existência ou não de uma quarta onda. (ZIRBEL, 2021) Nos Estados Unidos da década de 80, nota-se na mídia um forte apelo à classificação das jovens como uma geração



“pós-feminista”. Uma vez que estas já podiam desfrutar de certos ganhos sociais, como acesso à educação e a diferentes tipos de emprego, os objetivos do feminismo estariam, em teoria, alcançados, transformando o feminismo em uma necessidade obsoleta. Sob esta ótica, o feminismo deixava de ser algo necessário. No entanto, o ensaio publicado em 1992, por Rebecca Walker, documentava o sexismo persistente do início dos anos 1990 e convocava as jovens a se unirem à luta feminista. Assim, “ela invocava uma terceira onda, ao mesmo tempo que identificava-se com ela. A partir dali, feministas estadunidenses passaram a descrever as décadas seguintes como pertencentes a esta terceira onda.” (ZIRBEL, 2021, p.21)

Feministas latinas, negras, revolucionárias, proletárias, lésbicas, pró-sexo, antipornografia (dentre outras) fomentaram o debate feminista por todo o século XX, evidenciando a grande diversidade do feminismo (de indivíduos, grupos, pautas, estratégias). É possível dizer que, com o avanço das novas tecnologias da comunicação, esses grupos conquistaram maior visibilidade no início da década de 1990, ao lado das feministas brancas e de classe média que as mídias tradicionais colocavam em evidência. Além disso, as ferramentas conceituais elaboradas na década anterior, como os conceitos de gênero, interseccionalidade, consubstancialidade do poder, conhecimento situado, e vários outros, ultrapassavam as barreiras da academia, onde haviam sido cunhados. (ZIRBEL, 2021, p.23)

Segundo Zolin (2004), a tradição literária feminina teve início ainda na Primeira Onda do Feminismo. Ainda que timidamente, as mulheres conseguiram romper com o campo eminentemente masculino, e o ofício de escritor, que até então era reservado aos homens, passou a ser ocupado também pelas mulheres. No entanto, o receio de retaliações pela condição feminina ainda era presente, levando ao uso de pseudônimos masculinos -- como é o caso de George Eliot, pseudônimo da inglesa Mary Anne Evans, e de George Sand, pseudônimo da francesa Amandine Aurore Lucile Dupin. (ZOLIN, 2004).

A literatura de autoria feminina, dentro dessa realidade de domínio histórico do sexo masculino, representa um espaço simbólico em que se afirma uma nova condição social para a mulher. A consolidação da literatura de autoria feminina ao longo do século XX possibilitou a ampliação da gama de representações literárias tradicionais. Trata-se do mesmo período em que o feminismo organizado passa a entrar no cenário da política pública nos Estados Unidos e na Inglaterra, por meio das petições que reivindicavam o sufrágio feminino e das campanhas pela igualdade legislativa (ZOLIN, 2004).

### **3.2.1 A morte do anjo na literatura feminina**

Com o surgimento da crítica literária feminista, na década de 70, com a tese de doutorado de Kate Millet, intitulada “A Política Sexual”, tem início uma ampla discussão acerca das representações femininas estereotipadas ao longo da tradição literária canônica, que identificaram como recorrente o fato dessas obras “representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam.” (ZOLIN, 2004, p. 226)

Uma das autoras a refletir sobre a necessidade de construção de um novo sujeito feminino, não mais moldado pela sociedade patriarcal, mas contado a partir de suas próprias experiências, foi Virginia Woolf. A escritora inglesa, no emblemático ensaio “The angel in the house”, afirma que as mulheres devem “matar” o “anjo da casa”, isto é, a mulher que corresponde aos ideais masculinos. Essa morte metafórica faz-se necessária como um exercício de resistência -- antes que o anjo mate a essência criativa das escritoras, é preciso matá-lo.

Woolf (1996) define o anjo da casa como sendo:

She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was constituted that she never had a mind or a wish of her own, but she preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. In those days – the last of Queen Victoria – every house had its Angel. (WOOLF, 1996:59).<sup>16</sup>

A escritora toma como referência o poema “The Angel in the House”, de Coventry Patmore (1854), feito para exaltar as “aptidões femininas” de sua mulher Emily no cuidado com a casa. Assim, argumenta a favor da necessidade de desvencilhar-se desse olhar patriarcal na construção dos personagens, de modo a poder exercer a profissão de escritora.

Esse movimento de instituição de novas representações femininas mostra-se mais evidente a partir da Segunda Onda do Feminismo, quando as personagens femininas tradicionalmente construídas como submissas e dependentes dos homens passam, paulatinamente, “a ser engendradas como sendo conscientes de sua condição de inferioridade

---

<sup>16</sup> “Ela era imensamente compreensiva. Ela era imensamente encantadora. Ela era completamente abnegada. Ela era excelente nas mais difíceis artes da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente. Se havia frango, ela tomava uma coxa; se havia uma corrente de ar, ela sentava na sua direção – resumindo, ela foi construída de forma a nunca ter autoconsciência ou um desejo próprio, mas ela preferia sempre ter compaixão com as consciências e desejos dos outros. Sobretudo – não preciso dizer isso – ela era pura. Esperava-se que sua pureza fosse sua principal beleza – sua timidez, sua imensa graça. Naqueles dias – os últimos da rainha Victoria – cada casa tinha seu Anjo. (WOOLF, 1993, p. 357, tradução minha)”

e como capazes de empreender mudanças em relação a esse estado de objetificação. Ou, de outro lado, passam a ser inseridas em contextos que, de alguma forma, trazem à baila discussões acerca dessa problemática.” (ZOLIN, 2004, p. 220).

Em *As brumas de Avalon* podemos notar o uso dessas duas formas de estruturação dos personagens femininos -- tanto a capacidade de identificar as situações de injustiça em que estão inseridas quanto de empreender mudanças em relação a esses estados. Para tanto, Avalon, a Ilha Sagrada das sacerdotisas, exerce um papel fundamental enquanto espaço propício ao desenvolvimento dessas mulheres, que diferentemente daquelas que são formadas nas cortes ou nos conventos, não reconhecem sua condição feminina como um pecado, inferioridade ou vergonha. Ao contrário: se reconhecem enquanto partes fundamentais da sociedade, valorizam a sabedoria e o conhecimento como pilares de sua emancipação, não temem sua sexualidade e tampouco consideram que devem qualquer tipo de obediência aos homens. Notamos que a Ilha de Avalon não é morada de anjos -- e tampouco de santas. Mas de sacerdotisas, mulheres que agem conforme às suas idiossincrasias, cometem erros e acertos, e possuem autoconsciência.

Ao longo da obra, diversos trechos fazem alusão à Avalon como um espaço capaz de engendrar consciência nas mulheres, em contraste com àquelas que foram formadas para serem submissas, devotas e obedientes -- como Gwenhwyfar, criada em um convento e ensinada pelos homens ao seu redor que devia odiar sua condição feminina. Não à toa, por ser um espaço de desenvolvimento do pensamento, Avalon é tido pela sociedade patriarcal como “o portal para o inferno, se não o próprio inferno” (BRADLEY, 1989a, p. 9)

Em uma conversa com Uther Pendragon, homem que viria tornar-se seu marido e Grande Rei da Bretanha, Igraine deixa transparecer a condição feminina do seu ponto de vista, enquanto criada em Avalon:

-- Nunca pensei que discutiria tais assuntos com a mulher do duque da Cornualha.  
 -- Acha mesmo que as mulheres nada sabem sobre assuntos de Estado? -- ela perguntou. -- Minha irmã Viviane, como minha mãe antes dela, é a Senhora de Avalon. O rei Leodegranz e outros reis com frequência a visitam para consultá-la sobre o destino da Bretanha. (BRADLEY, 1989a, p. 59)

Já em outra cena, quando seu marido a vê conversando com Uther, este é tomado por uma onda de ciúmes, e lhe confere insultos e agressões físicas. Assim, ela torna-se a “megera”: “-- Não vai bancar a megera comigo, senhora! Eu lhe disse para evitá-lo; obedeça!” (BRADLEY, 1989a, p. 61)

As agressões não lhe calam, e Igraine toma uma atitude ainda mais desafiadora: “ -- Se encostar a mão em mim, o risco será seu, Gorlois, pois lhe ensinarei que uma filha da Ilha Sagrada não é serva nem escrava de nenhum homem!” (BRADLEY, 1989a, p. 62)

No entanto, é também Igraine, que apesar de ter sido criada em Avalon mudou-se para Tintagel a fim de casar com o duque Gorlois, quem no começo da trama mostra certo nível de assimilação à sua nova realidade e aos costumes da corte para conseguir sobreviver, mesmo que esses sejam substancialmente diferentes daqueles que ela esteve habituada enquanto sacerdotisa em Avalon. Seja aprender a tecer e a fiar (“-- Toda dama deve aprender a fiar -- Igraine repreendeu, como sabia que precisava fazer.” (BRADLEY 1989a, p.15)); temer tudo aquilo que fosse considerado profrano (“E então estremeceu, ciente de que o padre Columba consideraria isso obra do diabo e que ela deveria confessar-se com ele.” (idem)) ou obedecer ao seu marido, reconhecendo sua condição de inferioridade feminina (“E Gorlois era bom para ela. Ele a confortara nos períodos iniciais de medo e ódio, dera-lhe joias e coisas belas, troféus de guerra, a cercara de damas para servi-la e sempre a tratara como uma igual, exceto nos conselhos de guerra. (idem, p.14)”

Novamente, essa postura de Igraine mostra como Zimmer forjou personagens complexas, capazes de oscilar entre assimilação e enfrentamento da condição em que estão inseridas, nunca de forma totalmente passiva, mas crítica e consciente, sendo capazes de questionar e impor mudanças no lugar em que estão.

A teórica Adrienne Rich (1972), em ensaio intitulado “When We Dead Awaken: Writing As Re-vision”, aponta a importância de que as escritoras elaborem um trabalho de revisão dos clássicos literários, de modo a fazer uma contestação da tradição de dominação masculina na literatura. E assim, o ato de “olhar para trás, de ver com olhos renovados, de adentrar em um velho texto a partir de um novo direcionamento crítico” (1972, p. 18, tradução livre).

Segundo Rich, este olhar crítico da escritora é fundamental para que se possa criar uma tradição literária feminina, capaz de desconstruir os padrões patriarcais impostos na arte, na cultura e na sociedade. Quanto a esse cenário de revisão dos clássicos patriarcais, Aparecido Rossi dispõe:

Esse movimento de re-visão veementemente advogado por Rich vai inspirar várias feministas a buscar um corpus que constitua uma contra-tradição feminina ao cânone literário patriarcal, o cânone que é a própria literatura ocidental e que, uma vez iniciado em Homero, vem se desdobrando ad infinitum pelos séculos da História dessa metade do globo trazendo à luz nomes e obras que possibilitam a existência mesma do ideário e da arte ocidentais — Virgílio, Dante, Camões, Shakespeare,

Goethe etc. Kate Millett, Sydney Janet Kaplan, Ellen Moers, Patricia Meyer Spacks e Elaine Showalter, dentre outras, foram as pioneiras em abraçar essa complexa empreitada de voltar o olhar para o passado com os olhos de “uma nova perspectiva crítica”, os olhos do emergente Feminismo, em busca de uma outra tradição, uma tradição que fora silenciada pela tradição patriarcal e que, por isso mesmo, revela as convenções arbitrárias sobre as quais o cânone foi construído e estabelecido. (ROSSI, 2011, p.100)

Essa preocupação em distanciar suas personagens desses tipos de representações maniqueístas, fazendo uso de arquétipos mais complexos, é observado na produção literária de Zimmer como um todo.

Na série *Darkover*, Bradley cria a Ordem das Renunciantes, ou das Amazonas Livres, uma associação de mulheres dentro de uma sociedade altamente patriarcal que abdicam de suas posições para se tornarem livres das opressões masculinas. Após o sucesso do livro, um *fandon* de mulheres que se identificavam com as Renunciantes fundaram um grupo, com reuniões e encontros presenciais regulares. Paxson (1999) afirma que os livros de Bradley escritos na década de 1970 desenvolveram temas capazes de explorar o “novo feminismo”, e enxerga nessa recusa de admitir-se feminista uma preocupação em manter-se original, não limitando-se a rótulos:

A discussão no grupo das “Amazonas livres” refletiu os debates ocorridos em Nova York e em San Francisco, mas como essas ideias foram apresentadas na ficção popular, elas alcançaram um público que não lia *Ms.* ou *Time*<sup>17</sup>, para o qual eram novas e crucialmente relevantes. Através do *fandom* de *Darkover*, uma organização “Amazonas Livres” foi formada, que se reunia periodicamente e servia como um grupo de apoio para mulheres que desejam viver de forma independente, especialmente em partes do país onde os papéis femininos ainda eram um tanto limitados. Bradley afirmou que ela não é uma ‘feminista’ - na verdade, ela é muito original para ser contida por qualquer --ismo- mas sua escrita, sem seguir nenhuma linha partidária, certamente focou sobre e explorou questões relacionadas à autodeterminação feminina e ao poder, primeiro na série *Darkover* e depois em *Brumas de Avalon*. (PAXSON, 1999, p. 114, tradução minha)

Mesmo sem se afirmar como feminista, nota-se uma explícita postura feminista na escrita de Marion Zimmer Bradley, que deu destaque, problematizou e ressignificou a vivência de suas personagens. Assim, tornando-se um produto da mesma escola de pensamento que nos últimos anos levou a um reexame dos papéis femininos ao longo da história, embora não tenha se posicionado enquanto feminista, uma declaração de Bradley em 1985 confirma ainda mais essa aproximação com o movimento, ao dizer: “Minhas preocupações atuais, além da ópera, são os direitos dos homossexuais e os direitos das mulheres - acho que a libertação das

---

<sup>17</sup> Revista publicadas nos Estados Unidos com temática feminista, a *Ms.* teve origem em 1971 e finalizou sua edição em 1989. Já a *Time* é uma das mais conhecidas revistas de notícias semanais do mundo, publicada nos Estados Unidos originalmente em 1923 e funcionando até os dias de hoje.

mulheres foi o grande evento do século XX, e não a exploração do espaço.” (BRADLEY apud PAXSON, 1999, p. 113)

### 3.3 Morgana: para além do Monstro

*“Não tinha dúvidas quanto ao meu destino (...) A Deusa nos impusera a sua vontade.” (BRADLEY, 1989b, p. 285)*

A intenção de recontar uma história é apresentada por Marion Zimmer ainda no prólogo da obra. A partir da narração de Morgana, vemos a intenção de que o desenrolar dos fatos seja exposto por uma outra ótica, afinal, “não existem histórias verdadeiras (...) a verdade tem muitas faces.” (BRADLEY, 1989a p. 9). Contrariando a lógica hegemônica de quem conduz a história é o homem, Morgana traz a necessidade de que prevaleça a perspectiva feminina em detrimento da do homem e do cristianismo. Afinal “é preciso contar as coisas antes que os sacerdotes do Cristo Branco espalhem por toda parte os seus santos e suas lendas” (BRADLEY, 1989a, p.11). Desse modo, ao dar o poder de condução da trama para uma mulher, já vemos uma postura combativa de Bradley, que quebra o mito trazido pela tradição literária com relação ao papel da mulher, que prega que ela não se destina a ação, apenas à passividade.

É também ainda no prólogo que podemos notar a intenção de Marion Zimmer de desvencilhar-se de posições maniqueístas redutoras dos personagens, a fim de abarcar representações fluidas e plurais: “Em meu tempo, fui chamada de muitas coisas: irmã, amante, sacerdotisa, sábia, rainha.” (BRADLEY, 1989, p. 8) Enquanto nas narrativas de Thomas Malory as “mulheres são más, maliciosas e longe de atuarem como piedosas cristãs (...) são elas que, ao longo da trama, muitas vezes traem os cavaleiros bons e os conduzem a perigos mortais”, (PINHEIRO, 2011, p. 92) em *As brumas de Avalon* podemos notar uma redenção das personagens, sobretudo aquelas que tradicionalmente foram consideradas como Monstros. Essa redenção, como veremos, parte do entendimento de que cada personagem teve uma motivação clara para agir -- o que não acontecia na tradição, uma vez que essas personagens eram “más” sem uma motivação aparente.

Como narradora, Morgana é o elemento central de toda a trama de *As brumas de Avalon*. Primeiro como filha de Igraine, que ao completar dezesseis anos é mandada à corte do duque romano Gorlois a fim de casar-se com ele. Em seguida, como irmã de Artur, com quem

é criada, e por fim como a mãe do filho de Artur -- Gwidion, que viria a tornar-se seu arqueinimigo.

A primeira menção à Morgana ocorre na metade do primeiro livro da saga, quando sua mãe, ao analisar seus traços, a descreve como sendo pertencente ao povo das fadas, dada sua fisionomia: “Pequena, morena, delicada, tinha ossos tão miúdos que era como segurar um passarinho macio. De onde viria a aparência daquela criança?” (BRADLEY, 1989, p.21-2). Ao relacionar Morgana com os povos das fadas, Bradley mostra sua intenção de buscar os povos celtas e os elementos místicos, que foram, em grande parte, excluídos da tradição clássica do ciclo arturiano.

Diferentemente de sua mãe, Morgana não nasceu em Avalon, e sim na corte do seu pai, em Tintagel. No entanto, ainda pequena é possível notar traços de ousadia e inconformismo, mostrando que mesmo criada longe da Ilha Sagrada a menina já mantinha em si semelhanças com a sua linhagem de Avalon. Por ser avessa à “domesticação”, a aprender os ofícios típicos de uma dama na corte, como fiar, e de ser submissa, uma vez que sua mãe casa com Uther, este argumenta que seria melhor mandar a menina para ser criada em um convento. No entanto, Viviane argumenta a seu favor, e pede que ela seja criada em Avalon. Uther, entretanto, como um homem de seu tempo, diz: “ -- Só há dois destinos para Morgana. Ela deve casar-se com um homem que seja indiscutivelmente leal, em quem eu confie. Ou, se eu não puder encontrar um aliado assim tão forte para dá-la em casamento, deverá ir para um convento.” (BRADLEY, 1989a, p. 162) No entanto, os apelos de Viviane são ouvidos (não sem que ela antes precise fazer uma série de ameaças), e ao completar onze anos Morgana é levada para Avalon, para ser criada como sacerdotisa.

Podemos enxergar, nesse recurso narrativo, a intenção de Bradley de distanciar-se da tradição clássica, na qual Morgana é de fato mandada ao convento: “ ... a Fada Morgana não se casou, mas foi mandada à escola, num convento, onde se tornou uma grande sacerdotisa” (MALORY apud PARXON, p.6) Por mais estranho que possa ser a ideia de que Morgana adquira suas habilidades de feitiçaria em um convento, esta foi a forma hegemônica aceita pela tradição, que desprezava os elementos místicos. Desse modo, a genialidade da escolha de Bradley é justamente a de tirar Morgana do convento e levá-la à Avalon, que como comentamos é um espaço de aprendizado de magia e também de resistência feminina contra a opressão masculina.

Diferentemente do que ocorre na obra de Thomas Malory em relação à estruturação da personagem Morgana, em que essa tenta seduzir seu irmão, recebendo, assim, a alcunha de “Monstro”, Bradley explora Morgana como uma personagem complexa, sem traços de

vilania, mas agente do seu próprio destino e movida por uma causa que acredita ser a certa. Motivada por influência de Viviane (a representante da Deusa na terra) a fazer sempre o melhor para Avalon, Morgana também age conforme seus próprios desejos, mostrando-se, assim, uma personagem forte desde o começo da trama.

Morgana é criada em Avalon, seguindo os rituais que competem às sacerdotisas e aprendendo a desenvolver a Visão -- espécie de dom que permite antever situações que ainda não aconteceram. Certo dia, chega na Ilha Sagrado o filho de Viviane, Galahad, que mantém uma relação de amor e ódio com sua mãe. Criado como um druida, o jovem abandonou as terras sagradas para virar guerreiro -- recebendo o nome de Lancelote, que em romano significa “flecha rápida”, dada suas habilidades em batalha. Fora de Avalon, ele deixa claro que vive “em um mundo em que os homens não costumam obedecer ordens de uma mulher” (BRADLEY, 1989a, p. 182), e por isso, apesar dos apelos de sua mãe para que se volte à religião da Deusa e ao seu chamado, argumenta que não vive “num mundo em que os homens esperam pela autorização de uma mulher para agir” (BRADLEY, 1989a, p. 184)

Lancelote é peça fundamental na trajetória de Morgana e também de Gwenyfeare. Ainda no primeiro livro, nos é apresentado o interesse que Morgana sente pelo primo e que ele sente por ela. No entanto, no momento em que de fato eles vão ter envolvimento físico eles são interrompidos por sons de choros vindo longe. Era Gwenyfeare, que caminhava entre as brumas depois de ter se perdido do convento em Gastonbury, e acidentalmente entrado em Avalon. A partir deste momento, o encanto que Lancelote sentiu por Morgana há apenas alguns minutos atrás deslocou-se para aquela figura “angelical” e indefesa.

Conforme argumenta Naomi Wolf em *O Mito da Beleza*, “o mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele gira em torno das instituições masculinas e do poder institucional dos homens.” (WOLF, 1990, p. 7) Embora tivesse sido criada em Avalon, e aprendesse a ser temida e respeitada por todos a sua volta, incluindo os homens, Morgana por vezes deixa transparecer em suas digressões um mal estar acerca de sua forma física. Assim, mesmo sendo instruída, e não sentindo-se “tão tola e vazia como as noviças” do convento (BRADLEY, 1989a, p. 196), em várias passagens dos livros Morgana deixa-se cair nesse espaço de pressão pela beleza, uma vez que desde pequena, ainda em Tintagel, recebia olhares acerca de sua aparência, que assemelhava-se a dos povos das fadas, e não como aos romanos -- loiros e altos.

“Morgana viu-se como devia parecer à Lancelote (...): pequena, morena, com o sinal azul bárbaro na testa (...) Sentiu uma onda de raiva contra si mesma, de desprezo pelo seu



corpo pequeno (...) Por um momento, quando Lancelote a olhou, pensou que também ele devia considerá-la feia, bárbara, estranha.” (BRADLEY, 1989a, p. 197-198)

Wolf explica que muitas mulheres “sentem vergonha de admitir que essas preocupações triviais — que se relacionam à aparência física, ao corpo, ao rosto, ao cabelo, às roupas — têm tanta importância.” (WOLF, 1990, p. 11) As mulheres em Avalon procuravam manter-se “discretas e anônimas” (BRADLEY, 1989a, p. 175). Assim, usavam roupas de tons escuros, cabelos trançados para trás e o sinal da crescente azul na testa, símbolo do sacerdócio. Diferentemente das mulheres nas cortes, que usavam roupas coloridas, joias e ornamentos. No entanto, mesmo sem possuírem preocupação com a beleza, por vezes são apercebidas pelas pessoas ao redor como sendo de grande encanto. Encanto este que não está relacionado aos aspectos físicos, e sim à sabedoria ou ao temor que sentem por elas.

A questão da beleza está presente no livro como uma crítica, uma vez que a personagem reflete, acata e rejeita essa pressão muitas vezes ao longo de sua trajetória, mostrando assim uma atitude híbrida. Após sair de Avalon, para participar da coroação de Artur, novamente esse mal estar acerca de sua aparência se faz presente, em uma conversa com sua mãe Igraine e com sua tia Morgause:

-- Quem poderia pensar que Viviane, tão feia, tivesse um filho tão bonito! Seu filho mais velho, Balam -- esse não é bonito. Áspero, forte e bondoso, digno de confiança como um velho cão, mas é como Viviane. Ninguém poderia dizer que é linda! Essas palavras atingiram o coração de Morgana. Dizem que sou parecida com Viviane; então, todos me acham feia? Aquela moça disse, pequena e feia como o povo encantado. E respondeu friamente:  
 -- Eu acho Viviane muito bonita.  
 -- É fácil ver que você foi criada em Avalon, que é ainda mais isolada do que a maioria dos conventos. Eu creio que você não sabe o que os homens apreciam, como beleza, numa mulher. (BRADLEY, 1989a, p.267)

Enquanto em Avalon o que é valorizado é a sabedoria, a instrução, a política e a força, fora das brumas impera a beleza, a castidade, a submissão e outros aspectos ligados ao ideal de “mulher anjo”. Mas como comentado, Bradley não faz uso dessas representações, optando por modelos fluidos em vez de posições estratificadas.

Segundo a doutora em Literatura Renata Kabke Pinheiro (2011), em sua dissertação “Viviane e Morgana: uma nova dicotomia em meio à tensão discursiva de As brumas de Avalon”, podemos observar na tradição literária clássica o mito da feminilidade ligado à sedução, que por sua vez está associada ao poder da mulher. “O poder da mulher é retratado, como vimos, como algo a ser temido, e aquelas que o detêm nada mais são do que

bruxas/megeras malvadas a quem se deve temer ou de quem, no mínimo, se deve manter distância.” (PINHEIRO, 2011)

Ao longo da trama, Morgana diversas vezes recebe a alcunha de bruxa, como sinônimo de má e diabólica. Destaca-se aqui que o termo bruxa tem duplo sentido. E isso porque Morgana era realmente uma feiticeira e sacerdotisa de sua religião e, ao mesmo tempo, dentro da tradição literária, recebe o papel da mulher má. No entanto, o interesse neste trabalho recairá na figura da bruxa no sentido de demonização da mulher -- sendo sinônimo de “Monstro” ou “Megera”, segundo a tradição literária clássica.

Pinheiro (2011) lança luz acerca da luta contra os componentes erótico-sexuais que os homens da Idade Média procuravam reprimir, considerando as mulheres como fracas de intelecto, capazes de pensar somente em maldade e em tramar formas ardilosas de enganar o homem.

Para os inquisidores, que se utilizam até de Eva e do pecado original para preparar o processo contra a sensualidade feminina, as mulheres são um flagelo, e manuais como o *Malleus Maleficarum*, escrito em 1489, levaram à tortura e à morte milhares de mulheres sob a acusação de fornicarem com o demônio. Obcecados sexualmente, os inquisidores lançam a equação mulher = bruxaria = sexo, uma heresia que condenou a mulher à marginalização e à morte (KLAR apud BARRETO, 2001, p.3-4).

Enquanto na tradição literária Morgana recebe a alcunha de monstro por corresponder à essa “imagem da mulher diabólica, letrada e sensual”, e agir de modo a buscar a derrota de Artur e dos homens ao seu redor, vivendo em prol da elaboração de vinganças, vemos que em *As brumas de Avalon* tudo o que ocorre tem uma razão. Assim, todas as escolhas, moralmente consideradas “boas” ou “más” são justificadas. Então, não há traço de vilania, e sim a motivação de que o que tiver de ser feito será feito em prol de Avalon, e dos interesses da Ilha Sagrada, como a manutenção da religião e da existência da Ilha.

Desse modo, a trajetória de Morgana está intimamente relacionada à sua motivação de fazer o que for melhor para Avalon, honrando o seu papel enquanto sacerdotisa, mesmo que para isso precise magoar quem ama. No entanto, essa trajetória não é linear. No começo, ao ser enganada por Viviane, que tramou que ela dormisse com seu irmão, Artur, para que pudesse gerar o filho que viria a tornar-se o Grande Rei, ela foge de Avalon, negando-se a ser “um peão de Viviane” (BRADLEY, 1989a, p. 285). Assim, abandona Avalon e vai para corte de sua tia Morgause, onde concebe seu filho, não revelando a ninguém a paternidade.

Se de início Morgana sofre por se sentir um brinquedo nas mãos da Senhora de Avalon, a medida que a trama avança, e que Artur, que jurou lealdade à Avalon mostra-se cada vez mais

influenciado por Gwenyffear a enveredar para o cristianismo e renegar “o paganismo”, Morgana vê a necessidade de fazer o que tiver de ser feito para que ele cumpra o juramento e defenda Avalon. Morgana, então, é redmida do rótulo de “Monstro”, uma vez que age em defesa de sua verdade. O poder da mulher é retratado, na tradição, como algo a ser temido, e aquelas que o detêm nada mais são do que bruxas/megeras malvadas a quem se deve temer. Em *As brumas de Avalon*, entretanto, esse poder é valorizado, tanto pelas mulheres quanto por muitos dos homens da trama, como Artur e Lancelote.

Esse respeito pode ser observado em uma cena do segundo livro em que Gwenyffear, ao referir-se à Avalon como uma terra de “bruxas malignas que serviam aos demônios”, ouve de Lancelote o seguinte argumento em defesa de sua mãe, Viviane:

-- Não é verdade. Não conheço bem a minha mãe, fui educado em outro lugar. Tenho tanto medo quanto amor por ela. Mas posso assegurar-lhe que não é uma mulher malvada. Ela levou o meu senhor Artur ao trono, e deu-lhe sua espada para lutar contra os saxões. Isso lhe parece mau? Quanto à sua magia, só os ignorantes a consideram uma feiticeira. É bom que a mulher seja sábia. (BRADLEY, p. 32)

Pinheiro (2011) aponta que Morgana é apresentada como uma personagem essencialmente “boa”, apesar de algumas coisas “más” que ela faz por necessidade -- como provocar a morte de Avaloch (seu enteado), para que este não herdasse o reino e o levasse no caminho do cristianismo; seus relacionamentos amorosos com vários homens e o modo como trai o marido com o próprio filho deste.

Nota-se que principalmente depois da morte de Viviane, por um seguidor fanático de Artur, e da traição do Merlin Kevin, que enxerga que não há mais opções para Avalon frente à evolução do cristianismo, Morgana tem de carregar o fardo de proteção da Ilha Sagrada praticamente sozinha. E neste caminho de sofrimento e abnegação, escolhas são tomadas, e as consequências assumidas.

### 3.4 Gwenthwyfar: para além do Anjo

*“Gwenthwyfar queria ser boa, manter a alma pura e a virtude intacta, mas queria que essa virtude fosse conhecida de todos, que pensassem nela como uma rainha boa e sem mácula.” (BRADLEY, 1989b, p. 128-129)*

Se Morgana está longe de se enquadrar no papel de Monstro, mais longe está Gwenthwyfar de ocupar a posição do Anjo. A primeira menção à Gwenthwyfar ocorre no

momento em que Morgana e Lancelote a encontram vagando pela brumas, perdida e confusa. Nesta época, a menina, filha do Rei Leondegaz, morava na Ilha de Gastonbury, onde fora criada em um convento. Bradley não poupa esforços na descrição da jovem, que era muito formosa.

Parecia toda branca e dourada, a pele clara como marfim e levemente rosada, os olhos de um azul muito claro, o cabelo longo e claro, brilhando através da névoa como ouro vivo. Vestia uma roupa branca que tentava, sem êxito, manter acima da água. E as lágrimas pareciam cair de seus olhos sem provocar qualquer deformação do rosto, de modo que, chorando, parecia ainda mais bonita. (BRADLEY, 1989b, p. 1960)

Após essa cena, Gwenhwyfar só retorna novamente à narrativa no segundo livro, mostrando-se uma personagem de grande complexidade -- como todas as personagens femininas da trama. De início, temos a impressão de que ela é a perfeita personificação da mulher anjo da tradição literária. Bela, tímida, suave, a quem foi ensinada que “falar com ousadia” era motivo de desagrado perante o pai, e que “manifestar seu temor em voz alta” era um “disparate feminino” imperdoável. (BRADLEY, 1989b, p. 28).

Diferentemente de Morgana, e das mulheres de Avalon, Gwenhwyfar foi ensinada no convento e depois no castelo de seu pai que a instrução não cabia às mulheres. Por isso, era subjugada pelos homens ao seu redor, recebendo o apelido de “cabecinha-de-vento”, termo que seu pai repete inúmeras vezes ao falar com ela. Em uma conversa com Lancelote, quando este chega no reino de seu pai, a menina deixa transparecer sua consciência acerca de si: “-- Não sou sábia, sou muito idiota. Até mesmo com as irmãs, aprendi a ler com dificuldade o livro da missa, que, segundo elas, era tudo o que eu precisava saber, além das coisas que as mulheres aprendem -- cozinhar, lidar com ervas e poções, tratar de ferimentos.” (BRADLEY, 1989b, p. 32)

Quando, por interesses políticos, ela é dada em casamento à Artur, já estando, neste momento, apaixonada por Lancelote, a menina sente um medo profundo do destino que a aguarda como Grande Rainha da Bretanha.

-- Você tem medo de tudo, não importa o quê -- respondeu o pai com brutalidade. -- É por isso que precisa de um homem para tomar conta de você, e o rei é melhor do que o capitão do rei! (...) Vamos, vamos, menina, não chore. Deve ter confiança em mim; eu sei o que é melhor para você. É por isso que estou aqui, para cuidar do seu futuro e conseguir-lhe um bom casamento, com um homem de confiança, que cuide bem da minha pequena e linda cabecinha-de-vento. (BRADLEY, 1989b, p.33)

No começo da trajetória narrativa de Gwenhwyfar, Bradley astucitamente faz com que a jovem tenha lampejos críticos acerca de sua condição, que oscila entre a assimilação e a

ousadia de questionar sua posição, mesmo que em pensamentos. “Gwenhwyfar pensou que sufocaria de raiva. Mas não, não devia ficar irada, não era correto; a Madre Superiora lhe dissera no convento que a tarefa da mulher era casar-se e ter filhos.” (BRADLEY, 1989b, p. 47)

No entanto, no decorrer da trama, depois de casar-se com Artur e tornar-se a Grande Rainha, vemos que a menina medrosa e calada dá lugar a uma esposa devota ao catolicismo, e por vezes insubmissa, uma vez que age incansavelmente para que Artur renegue Avalon e volte-se para o catolicismo. Em vez de acatar as decisões do seu rei e marido, a jovem age intensamente para que a Bretanha tornesse uma terra cristã. Em certo momento, em que o exército de Artur preparava-se para lutar contra os saxões, Gwenhwyfar, com a ajuda de suas damas, tece uma bandeira com o símbolo da Virgem Maria. Ela sabia que Artur fizera um juramento à Avalon de que levaria sempre consigo a bandeira do Pendragon nas lutas, simbolizando que a Bretanha era uma terra de cristãos e também dos povos antigos, que adoravam outros deuses. No entanto, Gwenhwyfar é obstinada, e tendo sofrido outro aborto, aproveita o ensejo para argumentar que a dificuldade em gerar um filho é castigo divino -- argumento este que é ouvido e acatado por Artur, fazendo-o com que ele quebre o juramento, o que lhe custará sua própria vida.

“Artur, ouça-me. Você não acredita que Deus possa estar nos castigando por achar que não somos dignos de dar a este reino um outro rei, a não ser que juremos servi-lo fielmente, não de maneira pagã, mas dentro dos novos preceitos, sob o Cristo?” (BRADLEY, 1989b, p. 198)

Parte desse fervor de Gwenhwyfar é motivado por sua infertilidade, considerada por ela como um castigo divino pelo fato de Artur não acabar com os ritos pagãos, incluindo a Fogueira de Beltane. “Apesar de tudo que uma rainha pudesse fazer para o seu senhor, seu primeiro dever era dar-lhe um filho, e isso não se realizara, apesar de ter rezado até os joelhos doerem.” (BRADLEY, 1989b, p. 98)

Como abordado, a mulher anjo é o projeto ideal de mulher dentro da perspectiva patriarcal, e corresponde à esposa fiel, mãe zelosa e submissa, pronta a acatar a autoridade masculina com resignação. No entanto, além de não assumir uma posição de submissão, outro ponto que distancia Gwenhwyfar do papel de anjo é a sua infidelidade. Ao longo da trama, a rainha tenta resistir ao amor que sente por Lancelote: “*Não, sou uma mulher casada, uma mulher cristã, é pecado até mesmo abrigar tais pensamentos. Terei de fazer penitência.*” (BRADLEY, 1989b, p. 105) Mas ela não consegue, e chega a cogitar a possibilidade de pedir à Morgana que “a enfeitiçasse de tal modo que não lhe restasse outra escolha senão amar

Lancelote” e fugir do reino com este, para que não precisasse optar entre ele e Artur. (BRADLEY, 1989b, p. 130)

A posição de Gwenhwyfar acerca de Morgana é ambígua. Ao longo da narrativa vemos que a rainha despreza a cunhada, uma vez que esta não se adequa aos padrões femininos da época. Sem filhos, sem marido, instruída e, por muitos, considerada uma bruxa, por ter vindo de Avalon, ela seria o oposto de Gwenhwyfar. “(...) Sentiu-se irritada: por que ela [Morgana] podia fazer o que quisesse? Nenhuma outra mulher tinha permissão para isso, nem mesmo Igraine, que era mãe do rei, e fora casada de acordo com a vontade de seus parentes.” (BRADLEY, 1989b, p. 177).

Gwenhwyfar também partilha da opinião das pessoas da corte, que consideravam Morgana uma bruxa por sua relação com Avalon. No entanto, notamos que há um forte ressentimento -- e talvez uma inveja -- acerca da condição de Morgana, que é uma mulher livre para fazer suas escolhas, diferente de Gwenhwyfar.

Em certo trecho do segundo livro, depois de uma conversa em que Artur, preocupado com a possibilidade de morrer antes de ter um herdeiro, lhe aconselha a dormir com outra pessoa, Gwenhwyfar acorda sobressaltada, graças a um sonho que teve com a cunhada, “no qual ela lhe tomava a mão, conduzindo-a para as fogueiras de Beltane e aconselhando-a a deitar-se ali com Lancelote” (BRADLEY, 1989b, p. 230. Sem pestanejar, Gwenhwyfar acredita que “os sonhos eram mandados pelo Diabo”, e que esses eram conselhos maléficos que “nenhuma esposa cristã deve ouvir, e quase sempre era Morgana quem os dava” (Idem). Assim, por não conseguir sustentar os seus desejos, é Morgana quem, em sonhos, toma a forma da “bruxa” que a persuade a cometer adultério.

No entanto, podemos perceber que Gwenhwyfar não despreza a sabedoria de Morgana: “Ao lado dela, Gwenhwyfar sentia-se insignificante como uma galinha, uma mulher capaz de ocupar-se apenas de coisas domésticas, muito embora fosse a Grande Rainha” (BRADLEY, 1989b, p. 256). E apesar de toda sua devoção para com a religião católica, Gwenhwyfar, que já sofrera dois abortos, relativiza seus dogmas e busca a cunhada, para que ela lhe ajude com uma poção para que engravide.

-- Gwenhwyfar, gostaria que você se lembrasse de uma coisa: os encantamentos têm por vezes consequências indesejáveis. Por que acha que a Deusa a quem sirvo lhe mandaria um filho, quando o seu Deus, que você julga ser o maior de todos, não mandou?

Parecia uma blasfêmia, e Gwenhwyfar teve vergonha de si mesma. Não obstante, disse numa voz baixa e sufocada o que pensava:

-- Acho que Deus talvez não se importe com as mulheres. Todos os seus padres são homens, e as Escrituras dizem várias vezes que nós, mulheres, somos as tentadoras e

o mal. Talvez seja por isso que ele não me ouve. E por isso eu estaria disposta a recorrer à Deusa... (BRADLEY, 1989b, p. 258)

O desejo de Gwenhwyfar é concedido, e Morgana lhe prepara um talismã. Dias depois, quando chega o tempo de Beltane, a corte de Artur prepara uma festividade, regada a músicas e vinhos. Depois de beberem, Lancelote e Gwenhwyfar acompanham Artur até o quarto, mas antes que o cavaleiro se despeça, Artur pede que ele fique. “Ouçam-me, ambos. Gwenhwyfar não tem filho, e vocês pensam que ainda não percebi como se olham? Já falei sobre isso com uma vez com Gwenhwyfar, mas ela é muito recatada e religiosa, e não quis ouvir-me” (BRADLEY, 1989b, p.256)

Artur argumenta que o reino precisa de um herdeiro, caso contrário haveria desordem, como houve antes, nos tempos de Ambrósio, quando este morreu sem deixar um sucessor. A rainha, então, percebe que seria daquela forma que o talismã dado por Morgana funcionaria -- levando-a a deitar-se com seu marido e com seu amante. Extasiada diante da possibilidade de finalmente ter o homem que ama, em um lampejo de consciência e confissão, Gwenhwyfar deixa transparecer que sabe que daquela união não nascerá um filho, e que o propósito daquele “pecado” não era para obter um final justificável (e, de acordo com eles, perdoável por Deus, uma vez que era para gerar um filho). E sim para satisfazer seus próprios desejos: *“Era isso que eu queria, afinal de contas; depois de todos esses anos, é certo que sou estéril, que não terei filhos, mas pelo menos satisfarei o meu desejo...”* (BRADLEY, 1989b, p. 267)

Morgana e Gwenhwyfar são opostas em muitas nuances na obra de Marion Zimmer. No entanto, podemos ver que ambas as personagens são fruto de seus mundos, e agem conforme suas próprias necessidades e o que acreditam ser o certo em determinado momento. Além disso, as duas mulheres sofrem as influências de um modelo patriarcal, embora Gwenhwyfar, de forma contraditória, procure reforçá-lo, enquanto Morgana procura combatê-lo.

#### 4. Conclusão

Segundo a tradição literária clássica, à mulher caberia apenas dois espaços representativos na literatura: “Monstro” ou “Anjo”. Como observado nas obras pertencentes ao chamado ciclo arturiano, sobretudo em Thomas Malory, um de seus principais representantes, não havia interesse na elaboração acerca das subjetividades femininas, tampouco a possibilidade de fuga desses dois estereótipos redutores, que buscaram há séculos impor restrições à ação feminina. Desse modo, a tradição literária feminina, que começa a aparecer timidamente no final do século XX, e ganha força no século seguinte, tem o desafio de abarcar novas representações, que abarquem as múltiplas faces que os sujeitos podem ter.

Ao propor a “morte” do anjo, Woolf (1996) instaura um novo paradigma para as escritoras, ao suscitar a possibilidade do surgimento de representações que fujam dos estereótipos constituídos pela literatura de autoria masculina. Pertencente ao período da Segunda Onda Feminista, mesmo sem identificar-se explicitamente enquanto tal, Bradley foge do maniqueísmo na representação das personagens femininas do livro. Nem boas, nem más, Morgana e Gwenhwyfar são personagens que destoam dos estereótipos tradicionais observados nos clássicos do ciclo arturiano. Ambas são mulheres de ação, inseridas em um contexto patriarcal, que conduzem a narrativa mediante às escolhas do que acreditam ser o certo -- sendo, muitas vezes, ambíguas e até mesmo contraditórias.

Enquanto Gwenhwyfar foi criada para temer a natureza e sua própria feminilidade, valorizando o silêncio e se reconhecendo como pecadora, é ela quem também relativiza seus dogmas e se impõe para ser ouvida na corte de Artur, influenciando o destino de toda a Bretanha. Já Morgana, educada em Avalon, valoriza a sabedoria, a força sexual e a emancipação, mas também enfrenta momentos de assimilação do “papel da mulher” imposto pela sociedade medieval da época. No entanto, nenhuma das duas se mantém constantes em nenhum desses espaços em que ocupam, oscilando entre a assimilação e a rebeldia.

Ao trazer à obra toda a bagagem de seus estudos sobre a cultura celta, Bradley realiza uma espécie de denúncia sobre a formação dos mitos e lendas -- que, como comentado por Éstes (1990), foram majoritariamente compostos por meio do silenciamento dos elementos femininos e pré-cristãos. Por meio da retomada da potência da espiritualidade feminina, cerceada com a ascensão do cristianismo, Bradley cria Avalon como um espaço de resistência frente à decadência do mundo e de seus elementos femininos e místicos. E assim, enriquece ainda mais a narrativa.



Assim posto, podemos enxergar na obra de Marion Zimmer uma aproximação com os movimentos da década de 70, e um projeto de revistar os clássicos e recontá-los mediante novas representações, realizando o que Adrienne Rich (1972) chamou de “re-visionismo”. Isto é, o ato de olhar para os clássicos e recontá-los, a fim de desconstruir padrões patriarcais impostos na arte e na cultura.

Ademais, o caráter comercial do livro tampouco subtrai sua relevância, uma vez que a autora utiliza um mito há séculos presente no imaginário coletivo, e o reconta de uma perspectiva totalmente nova, gerando influência, identificação e questionamento na sociedade. Tenha sido elaborado com intuítos puramente comerciais ou não, é inegável a influência que essa obra teve para sua época e para as gerações posteriores a ela. E assim, abre margem à possibilidade de se tornar um clássico, uma vez que, como exposto por Sodré (1998), somos nós os responsáveis por montar a nossa própria biblioteca ideal de clássicos.

Ao criar sua versão revisionista – ou reconstrucionista, segundo definição da própria autora – Bradley dá vazão a um desenvolvimento da personalidade feminina, que pela primeira vez sai do campo da dualidade arbitrária de anjo e monstro, e cria personagens ambíguas, complexas e com riquezas subjetivas nunca antes exploradas pela tradição literária clássica.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W, HORKHEIMER, M. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ARANHA, G. BATISTA, F. **Literatura de Massa e Mercado**. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2009.

BRADLEY, M. Z. **As Brumas de Avalon**: A senhora da magia. 19. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

\_\_\_\_\_. **As Brumas de Avalon**: A grande rainha. 31. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

\_\_\_\_\_. **As Brumas de Avalon**: O gamo-rei. 6. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

\_\_\_\_\_. **As Brumas de Avalon**: O prisioneiro da árvore. 6. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1985.

\_\_\_\_\_. **Thoughts on Avalon**. 1986. Disponível em:  
<https://www.mzbworks.com/thoughts.htm>. Acesso em: 15 maio 2021

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPBELL, J. **Deusas**: os mistérios do divino feminino. São Paulo: Palas Athena, 2020

COELHO, C. F. F. **Aqui jaz Arthur**: literatura arturiana no medievo e seu reflorescimento na idade contemporânea. Faces da História, v. 2, n. 2, p. 42-60, 22 ago. 2017.

CORTINA, A. **História da leitura no Brasil**: 1960 – 2000. In: Revista Estudos Linguísticos XXXV, Campinas, SP, p. 369-378, jul. 2006. Disponível em:  
[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/116071/cortina\\_a\\_ld\\_arafcl.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/116071/cortina_a_ld_arafcl.pdf?sequence=1). Acesso em: 25 maio. 2021.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Faro, M. **As deusas celtas e a jornada simbólica da alma feminina**. Self - Revista Do Instituto Junguiano De São Paulo, 5, 1-20. Disponível em <https://doi.org/10.21901/2448-3060/self-2020.vol05.0006>. Acesso em 01 de maio 2021.

FLORI, J. **A Cavalaria**: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média. São Paulo: Madras, 2005.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da Leitura no Brasil**. 5ª ed. São Paulo, 2019.

Disponível em:

[https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a\\_edicao\\_Retratos\\_da\\_Leitura-\\_IP\\_L\\_dez2020-compactado.pdf](https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/12/5a_edicao_Retratos_da_Leitura-_IP_L_dez2020-compactado.pdf). Acesso em: 30 maio 2021.

MACHADO, A. M. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PAZ, E. **Massa de qualidade**. Disponível em:

<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/elianehpaz.pdf>. Acesso em: 05 maio 2021.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas**. São Paulo: Aleph, 2019.

SODRÉ, M. **Best-seller**: a literatura de mercado. 2.e.d. São Paulo: Ática, 1988.

ZOLIN, L. **Crítica Feminista**: In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária**: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2004. p. 217-242.

PAXSON, D. L. **Marion Zimmer Bradley and The mists of Avalon**. Arthuriana Indiana, 1999, v.9. n.1.p.110-126. Disponível em:

[http://www.jstor.org/stable/27869424?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/27869424?seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em: 18 maio 2021.

PINHEIRO, R. K. **Viviane e Morgana**: uma nova dicotomia em meio à tensão discursiva de As Brumas de Avalon. Disponível em:

[http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/teses\\_online/Renata\\_Kabke\\_Pinheiro.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/teses_online/Renata_Kabke_Pinheiro.pdf). Acesso em: 30 maio 2021.

GILBERT, S; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic:** The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. London: Yale University, 1984.

RICH, A. **When We Dead Awaken:** Writing as Re-Vision. College English, Urbana (IL): National Council of Teachers of English, v. 34, n. 1, p. 18 – 30, October 1972.

WOOLF, Virginia. **Professions for women.** Em: Virginia Woolf on Women & Writing. Great Britain: The Women's Press Ltd, 1996. p. 57-63